

# فصول

الفلسطيني الذي فينا  
الخطاب الديني في بندول فوكو بعد اسم الوردية  
النقد الثقافي : رؤية جديدة  
عالمية هرمنيوطيقا جادامير  
نص وقراءتان : صخور السماء  
بين التحولات والمقدس والدنيوي  
الهاتف الإلهي وحديث الشاعر  
نحو تحليل ثقافي للسرد  
نزعة أدونيس الإنسانية  
محتوى الشكل في الرواية : علاء الديب نموذجاً  
شخصية العدد : شكرى عياد  
أسئلة الناقد



# فصول

مجلة النقد الأدبي  
علمية محكمة

محور العدد:

تجليات الدين في الإبداع



مجلة فصالية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

# فصول

مجلة النقد الأدبي  
علمية محكمة

العدد رقم ٥٩

رئيس مجلس الإدارة  
سمير سرحان

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

رئيس التحرير  
هدى وصفي

نائب رئيس التحرير  
محمد الكردي

مدير التحرير  
محمود نسيم

المدير الفني  
محمود الهندي

السكرتارية  
آمال صلاح  
أمل علي

## قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب ومرفقاً به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصاً لا يزيد عن عشرة أسطر.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.



## في هذا العدد

- كلمة أولى  
افتتاحية  
هذا العدد : تجليات الدين في الإبداع  
ملخصات وتعريفات  
الفلسطيني الذي فينا
- (٥) سمير سرحان  
(٦) هدى وصفي  
(٨)  
(١١)  
(١٩) جواد الأسدي
- الدراسات:  
الخطاب الديني في "بندول فوكو" بعد "اسم الوردة"  
النقد الثقافي : رؤية جديدة  
حبك النص : منظورات من التراث العربي  
ظاهريات التأويل : قراءة في دلالات المعنى عند بول ريكور
- (٣١)  
(٣٢) سامي خشبة  
(٤٥) عبد الله الغدامي  
(٥٤) محمد العبد  
(٩٧) محمد هاشم عبد الله
- النُدوة:  
مساهمات من الخارج:  
الظاهرة الدينية في أعمال  
شيء أشبه بالدين  
روح الله في جسم الممثل
- (١٢١)  
(١٤٥)  
(١٤٥) سلوى بكر  
(١٤٧) عبد المنعم رمضان  
(١٥١) قاسم بياتلي
- الترجمات:  
عالية هرمنيوطيقا جادامير  
بروسبيرو في أفريقيا  
النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ
- (١٥٣)  
تأليف: محمد شوقي زين  
(١٥٤) ترجمة: كاميليا صبحي  
تأليف: توماس كارتيللي  
(١٦٢) ترجمة: محسن مصيلحي  
تأليف: ديفيد كوزنز هوي  
(١٧٦) ترجمة: خالدة حامد
- نص وقرءاتان:  
التحولات في صخور السماء  
المقدس والدينيوي  
كتابة على الكتابة:  
صخور السماء : صخور الروح
- (٢٠١)  
(٢٠٢) محمد الكردي  
(٢٠٨) السيد فاروق رزق  
(٢١٦) إدوار الخراط
- النقد التطبيقي:  
الهاتف الإلهي وحده الشاعر  
السرد المكتنز: نحو تحليل ثقافي للسرد  
نزعة أدونيس الإنسانية  
محتوى الشكل في الرواية المصرية "علاء الديب نموذجاً"
- (٢٢٣)  
(٢٢٤) محمد عبد الله الجمعيدي  
(٢٣٣) أيمن بكر  
(٢٥٠) محمد خلاف  
(٢٧٥) محمد حسن عبد الحافظ
- متابعات:  
في شاعرية المكان: المدينة في الأدب والسينما  
مؤتمر "قضايا الأنواع الأدبية"
- (٣٠٥)  
(٣٠٦) سلمى مبارك  
(٣١١) فاتن أحمد حسين

كتب:

نقد المسكوت عنه

تأليف: أمينة غصن

(٣١٧)

عرض: شعبان يوسف

تأليف: حسن طلب

(٣٢٠)

عرض: محمود أبو عيشة

(٣٢٣)

عرض: صبحى موسى

تاريخ الوطن المتحول من الجماعة إلى الفرد "رؤية جيل"

دوريات

(٣٢٧)

ك. ص

دوريات فرنسية

(٣٣٣)

م. ش

دوريات بريطانية

(٣٣٧)

ن. م

دوريات عربية

رسائل جامعية:

أثر العلاقات النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية عند

(٣٤٠)

محمد سعد شحاته

محمد عفيفى مطر

صبى من حى "الشعبة":

(٣٤٥)

رانيا عادل

بين ازدواجية الهوية وازدواجية الأسلوب

شخصية العدد:

(٣٤٩)

ماهر شفيق فريد

شكرى عياد

(٣٥٠)

مصطفى الضيع

أسئلة الناقد

(٣٥٦)

#### الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٣ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٥٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهم - سلطنة عمان ٥ ريال - العراق ٣ دينار - لبنان ٧٥٠٠ ليرة - البحرين ٥ دينار - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ٣,٥ دينار - قطر ٥٠ ريال - غزة / القدس ٢,٥ دولارا تونس ٧ دينار - الإمارات ٤٠ درهم - السودان ٨٠ جنيها - الجزائر ٣٥ دينار - ليبيا ٢,٥ دينار - دبی / أبو ظبی ٥٠ درهم .

#### • الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠ جنيها + مصاريف البريد ٦ جنيها ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

#### • الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( أربعة أعداد ) ٢٠ دولارا للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولارا )  
السعر : خمسة جنيها .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة . ج.م.ع .  
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ - ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ - ٧٥٤٣٦  
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الإلكتروني: fossoul2002 @ yahoo. com

فى موعده يأتى هذا العدد من مجلة فصول فى إصدارها الجديد، فى موعده: ليس فقط بالمعنى الزمنى الذى يشير إلى انتظام المجلة وصورها فى شهرها المحدد، وإنما كذلك بالمعنى النقدى والثقافى العام الذى يشير إلى ارتباطها الوثيق - الذى تبدى منذ عددها الأول - بقضايا الواقع وأسئلته وحركة تحولاته الدائمة.

ورغم أننى أعتبر نفسى دائما جزءا من المجلة حتى بالمعنى التحريرى والنقدى وليس فقط بالمعنى الإدارى، رغم ذلك - أسمح لنفس بإشارة خاطفة للأثر اللافت الذى أحدثه العدد السابق متمثلا فى تجاوب القراء بحيث نفذت الكمية المطبوعة من المجلة فى فترة وجيزة، ومتمثلا كذلك فى تفاعل النقاد والباحثين من مصر ومحيطها العربى الذين رأوا فى العدد استهلالا لأفق مغاير وانتقالا محسوبا فى المنهج والشكل الطباعى والتبويب والرؤية. لم يكن التجاوب بالنسبة لى مفاجئا، ولم يكن التفاعل مستبعدا، فالمجلة بإرثها النقدى وإحكامها المنهجى وتجديدها الدائم، كونت قارئا متفاعلا وحركة تواصل متنامية، بحيث أصبح التساؤل المتكرر دائما - حينما تتباعد المسافة الزمنية بين عديدين - لماذا تغيب فصول؟ وكنت أتلقى التساؤل فرحا وقلقا معا، فهو يعكس حضور المجلة ورسوخها فى الحركة الثقافية، ويلقى علينا - مع كثافة الحضور وامتداده - عبء انتظام الصدور وطموح التجدد وتحديث الرؤية والشكل والمنهج.

والآن - بعد خطواتها الموفقة المتمثلة فى العدد السابق - تستكمل المجلة منهجها العلمى فى بحث النتاجات الأدبية وترسيخ المفاهيم النقدية الحديثة ومساءلتها معا، فنتناول فى المحور الأساسى لهذا العدد العلاقة بين الأدب والظواهر الأخرى المتداخلة معه والمشكلة لسياقاته الاجتماعية والعرفية، طارحة قضية هامة هى تجليات الدين فى الابداع وذلك عبر دراسات وحوارات وأشكال تحريرية مختلفة.

وهكذا - تساءلت المجلة فى عددها السابق: هل للأدب قواعد؟ طامحة إلى فحص الأسس النظرية والعرفية المكونة لطبيعة الأدب وخصوصيته البنائية، ثم كان الانتقال الطبيعى، عبر هذا العدد، إلى بحث العلاقات بين الأدب والخطابات المعرفية الأخرى.

ومجدداً - أعيد تأكيدى على حرص الهيئة على استمرار المجلة وصورها الدورى فى موعدها المحدد، حتى تنتظم لدينا المجلة النقدية المتميزة فى العالم العربى، وحتى تظل الفصول دائمة.

سمير سرحان

سعدنا في مجلة فصول برد الفعل الذي صاحب صدور العدد الأول من المرحلة الجديدة التي توليت فيها رئاسة التحرير، والذي يحمل رقم ٥٨ في إشارة واضحة إلى تسلسل مقصود يؤكد أن المرحلة الجديدة ليست منفصلة عن المرحلة السابقة، بل هي استمرار لها بأكثر من معنى وتأكيد لها بأكثر من دلالة، وقد كان للخطاب الذي تلقيناه من حسن حنفي والذي يبادر فيه بطرح قراءة للعدد مع المطالبة بأن تعهد المجلة لناقد يقرأ كل عدد ويعلق عليه وقعا جميلا علينا حيث استجبنا له ضمينا في هذه الافتتاحية، وسنكرس لاقتراحه الخاص بضرورة القراءة النقدية للمجلة بابا مستقلا من العدد القادم. لقد كان قول حسن حنفي "إن استئناف إصدار "فصول" في حد ذاته صراع مع الذات، وجهاد مع الروح وغلبة للتواصل على الانقطاع.. ونصر كبير في ثقافة تتهم بأنها لا تعرف التخطيط على الأمد الطويل" معينا لنا على الاستمرار مع الوضع في الاعتبار أن تكون "فصول" معبرة عن موقف حضارى يتمحور حول ثلاثة أبعاد:

الأول إحياء التراث القديم المكون الرئيسى للثقافة وإعادة بعثه، والثاني التفاعل مع ثقافة العصر، والثالث التنظير المباشر للواقع، وقد رأى حسن حنفي أن فصول غطت هذه الأبعاد إلا أنه يود ألا تظل الغلبة للوافد الجديد ويعتبر على المجلة غياب الواقع العربى المعاصر بشكل أوفى ويقترح عمل محور رئيسى يكون أكثر ترابطا مع الموضوعات المطروحة. ولكنه يحى الجهد المبذول والدراسات المتمقة وروح المثابرة. ونحن إذ نقدم هذا العدد (٥٩) الذى يحمل محوره عنوان "تجليات الدين فى الإبداع" نعتقد أننا اقتربنا أكثر من الأهداف التى ذكرها حسن حنفي، ولو قمنا برصد مجمل لهذا العدد لرأينا أننا خصصنا دراسات فى إحياء التراث وأخرى فى التفاعل مع ثقافة العصر وثالثة فى الرؤية المباشرة دون توسط فى محاولة لإبداع نص ثالث "دفعنا لتهمة أننا حضارة نص لا ترى الواقع إلا من خلاله" أن كل ما حققته "فصول" فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشرين عاما هو ما نبدأ منه ونحرص على أن نضيف إليه فى اتصال وتجاوز معا.

لكننى هنا أود أن أبلور توجهنا الحالى فى المجلة من خلال تصور لا يتعارض مع ما قلنا سابقا، ولكنه يعطى أولوية لبعض النقاط التى نراها فاعلة، الآن وهنا، وكما يشير أحد النقاد فإن كل اختيار نقدى يتضمن التزاما وجوديا، والنقد هو وعى هذا الالتزام، فالنقد الأدبى اليوم ليس قراءة أحادية أو تأملا مرجعيته الأدب الخالص، لقد أصبح فى تطورهِ خلال السنوات الأخيرة التزاما شخصيا وجوديا وربما أيضا سياسيا. فطرح "نص" لا يعنى الآن تحليله أو إدراجه فى تاريخ أدب أو البحث عن ملاسبات وجوده، لكن القضية أصبحت قراءة، تلقيا، إدراج النص فى صيرورة أوسع أو أكثر إشكالية من كتابة تحويته وتنتجه، فطرح موضوع أدبى أصبح الآن تجاوزا للأدب، وتواصلا مع لغة أو ربما مع فلسفة لغة. فالخطاب النقدي ليس "خطابا على" بل خطاب "ذات" متأمله مدركة للمشروع النقدي ومتوغلة فى أشكال واسعة تستوعب عدة مناهج، مختركة لها من أجل

خطاب مبدع يسعى إلى تجاوز الانغلاق المنهجي، فقد أصبح التمازج بين المناهج تحدياً للنقد وهو فعل متجاوز للنقد يبحث عن سبب وجوده ويبحث عن "الآخر" الذى يقرؤه ويستجوبه. إن كل قراءة أدبية لابد أن تمر باللسانيات والجماليات والفلسفة والتحليل النفسى، وهذا التحول جاء نتيجة نضوج فكرى يضرب بجنونه فى عصور بعيدة. إن "الأنا" التى أصبحت موضوعاً، تلد "الأنا المبدعة" التى تفكر فى الموت واللغة والكتابة. والعلاقة بالآخر أى جوهر الكائن وصلت إلى اكتمال ازدهارها مع كتاب معاصرين استطاعوا أن يوسعوا من مفهومى "النقد والتأويل". ولذا فإن مجلة فصول تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدى وكل قراءة كاشفة وكل تنظيم يطمح إلى أفق مغاير من العطاء.

استكمالاً للنقاط السابقة - فإننى أود الإشارة إلى أن المحور لا يستغرق صفحات العدد كله، وإلا كان عدداً خاصاً عن موضوع معين، فخطئة العدد ومنهج تحريره واختيار دراساته تشمل موضوعات متنوعة قائمة على تعدد المناهج والمجالات المعرفية، وذلك كى نتيح صفحات المجلة أمام النقاد والباحثين دون تقيد بالمحور أو اقتصار عليه، لأننا نلاحظ التتابع الكمي والكمي للإبداع الروائى، وكذلك الشعرى، مما يشكل فى مجمله فيضاً إبداعياً يمكن أن يحدث فى حال تراكمه وتواتره أثراً كبيراً وجذرياً فى الخريطة الثقافية المصرية.

إن منهج المجلة قائم على تعدد القراءات وحق الاختلاف وحرية المنهج، وهذا هو ما يتبدى فى حرصنا على وجود باب "نص وقراءتان" فى كل عدد، فمن خلاله نؤكد ليس فقط على إمكانية التعدد بل ضرورته، وسوف يلاحظ القارئ أننا أضفنا إلى الباب ملمحاً جديداً يتمثل فى "كتابة على الكتابة" وفيها يكتب المبدع عن عمله فى محاولة لاقتناص عمق تجربة الكتابة محللاً لآليات مسكوتٍ عنها فيها.

وإذا انحازت المجلة إلى شيء فى رحلتها الجديدة فإنها تنحاز إلى الحرية التى تعنى الإبداع.

هدى وصفى

## كلمة أخيرة

بوفاة الدكتور عبد القادر القط، تطوى تجربة كبيرة فى النقد والأداء الثقافى الرفيع، ولسنا هنا فى مجال رثاء عابر، فمع أمثال الدكتور القط، نكون فى مجال المعرفة والنقد والتحاور، فهكذا كانت حياة الناقد الكبير، وهكذا يجب أن يكون غيابه، ولعل ذلك كان دافعنا ونحن نختاره الشخصية المركزية للعدد السابق الذى استهلته به المجلة مرحلتها الجديدة، اخترناه تأكيداً للقيمة والعطاء المستمر. وبرغم الغياب نستحضره تجربة كبيرة، حياة وكتابة، سوف تغلّ ثلهمنا وتشكل معنا حضوره المتجدد، أبداً.

## هذا العدد : تجليات الدين فى الإبداع

فى محوره الأساسى، يتناول هذا العدد واحدة من القضايا الرئيسية فى نسج الثقافة العربية، سواء فى أصولها الأولى أو فى تجسدها الحديثة، وهى قضية العلاقة بين الدين والفن، ليس باعتبارها علاقة خطية بين طرفى ثنائية، كل طرف فيها مغلق على ذاته ومتنام فى مسار معرفى وتاريخى منفصل، ولكن باعتبارها علاقة قائمة على تشابكات معرفية وتحولات اجتماعية كونت فى مجملها تاريخاً مركباً منظوماً على أسئلة شائكة وصياغات قلقة والتباسات دائمة.

ويرتبط هذا المحور على نحو وثيق بمحور العدد السابق الذى تناول قواعد الأدب على مستويين هما: النسق والوظيفة، فالقواعد مفهوم تأسيسى، أولى، يخصص الظاهرة الأدبية فى نسقها الكلى وفى أسسها النوعية، فيما يأتى هذا العدد متجاوزاً القواعد إلى العلاقات، التى لا نراها روابط سببية أو خطية بين ثنائيات، وإنما آليات تشكل وصياغات نصية (افتتان - اقتباس - محاكاة - وغير ذلك).

يعكس العدد عبر محوره الأساسى تلك الإجراءات المنهجية والتصورات النظرية، فيرصد "سامى خشبة" فى بحثه الذى يستهل به العدد ملف الدراسات، الخطاب الدينى فى روايتى إمبرتو إيكو "اسم الوردة" و"بندول فوكو" متجاوزاً تحليل البنية إلى تحليل النسق الثقافى، مستنداً بشكل جوهري إلى "ليوتار" وخاصة فى كتابه "شرط ما بعد الحداثة" الذى يبلور فيه مفهوماً محورياً خاصاً بتحول المجتمع والنص معاً، يرى "ليوتار" أن فكرة المجتمع ذاتها بدأت تفقد مصداقيتها (فى المجتمعات ما بعد الصناعية المعاصرة) بوصفها شكلاً "توحيدياً" - مثلما تتمثل فى فكرة "الهوية القومية". وأن المجتمع بوصفه وحدة وشكلاً توحيدياً - سواء أكان وحدة عضوية متماسكة (كما عند دور كايم)، أو منظومة وظيفية (كما عند تالكوت بارسونز) أو كياناً واحداً يضم طبقتين متصارعتين (كما عند ماركس) - لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولاً فى ضوء "السرديات الحاكمة الكبرى" وبسبب تزايد رفضها.. إنها "السرديات" التى توفر للناس اعتقاداً، أو إيماناً "غائباً" .. يضيف المشروع على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والمعرفة - بما فيها الدين. فالسرديات الكبرى هى ما تتمثل فى المعانى الرئيسة العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقادات (وليس مجرد العقائد) التى توفر هدفاً "مقبولاً ومصداقاً" للعمل والمعرفة وللعلم. اتصالاً، بدرجة ما، مع تلك المنهجية، تأتى دراسة "عبد الله الغذامى" بادئة بتساؤلات أساسية حول النقد الثقافى، طامحة إلى تأسيس منهجى يسعى إلى توظيف الأداة النقدية توظيفاً يحولها من كونها الأدبى إلى كون ثقافى، وذلك بإجراء تعديلات جوهريّة تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة فى مجالها الجديد. وفى إطار ذلك يميز الباحث تمييزاً هاماً بين "نقد الثقافة" و"النقد الثقافى"، حيث تكثر المشاريع البحثية فى ثقافتنا العربية، من تلك التى طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهى مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتى تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما يسعى الباحث إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافى) ليكون مصطلحاً قائماً على منهجية أدوائية وإجرائية تخصه، أولاً، ثم هى تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالى، من حيث إن الضرر النسقى لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمّن تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل فى التخفى، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديدين، وسيدو الحدادى رجعيًا، بسبب سلطة النسق الضرر عليه.

وفى الملف أيضاً دراسة أساسية تتناول مفهوم الحك و مرادفاته فى التراث العربى والنظرية النقدية الحديثة معاً. يقوم الباحث باستقصاء علمى ومنهجى للمفهوم وسياقه المعرفى وموقعه بين معايير النصية، والمفاهيم الأخرى التى ترتبط به عند تحليل بنيتها. ويرى الباحث أن من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية، وهى المكونات التى تجعل النص كلا موحداً متماسكاً دالاً، لا محض سلسلة من الكلمات والجمال غير المترابطة، هذه المكونات هى: السبك والحبك والقصد والقبول ورعاية الموقف والتناص والإعلامية. وبشكل مجمل، فيما يرصد الباحث،

يكون السبك والحبك - من بين المعايير السبعة - ثنائية مفهومية في حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب، يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويمكن الحبك بين عالمه النصي، أى أنهما يشيران إلى كيفية تكيف العناصر التي تكون النص.

ومن هذا الاستقصاء المذهبي لبعض منظورات التراث العربي، ننقل مع الباحث "محمد هاشم عبد الله" إلى استقصاء مغاير لظاهريات التأويل ودلالات المعنى عند بول ريكور. والواقع كما يرى الباحث - أن دلالات التأويل عند ريكور قد اختلفت باختلاف توجهاته الفكرية، فنجدته في بداية اهتمامه "بالرمزية" يشير إليه باعتباره "علم قواعد فك الشفرات" الخاصة بلغة الرموز الدينية، ونجدته في فترة اهتمامه بالبنائية، والفرويدية يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات، أما في الفترة الأخيرة التي اهتم فيها فقط "بتأويل النصوص"، فنجدته يعلن عن أن نوع التأويل الذى يدعمه ويرعاه "يبدأ من معرفة المعنى الموضوعي للنص المستخلص بجلاء من القصد الذاتى للمؤلف. وهذا المعنى الموضوعي ليس شيئا مختفيا في النص، ولكنه شفرة موجهة إلى القارئ". فالتأويل عبارة عن نوع من "الطاعة" لما يطبعه فينا النص، وما يوحي به إلينا، ولهذا فإن مفهوم "الدائرة التأويلية" لا يتجاوز حدود هذا التحول في نطاق التأويل. إنه علاقة "بين - ذاتية"، تربط "ذاتية المؤلف" "بذاتية القارئ". أو بمعنى أصح: "خطاب النص" "بخطاب التأويل" ربطا جدليا يحيل كلا منهما إلى الآخر .

والواقع أنه إذا كان ريكور قد عقد مقارنة بين "التاريخ" و"السرد"، فقد وجدناه من ناحية أخرى يعقد مقارنة هامة بين "التاريخ" و"الأسطورة" أو "القصة الخيالية" (باعتبارها أحد أشكال السرد الأدبي)، وقد ذهب في مجال هذه المقارنة إلى أن التاريخ يشير إلى حقيقة وقعت في الماضي وذلك على العكس من الأسطورة التي تتناول أشياء وأفعالا غير واقعية، ومع ذلك فإن الأسطورة أو القصة الخيالية تمثل بالنسبة للتاريخ أهمية كبرى، ويرجع ذلك إلى أن "الأسطورة" تغطي النقص الذى يعترى التاريخ بوصفه علما، وذلك عندما يتعلق الأمر بوصف حدث من الأحداث الواقعية الخاصة بهذا التاريخ، فالأسطورة تمثل - كما يقول ريكور - أحد الأجناس الأدبية شأنها في ذلك شأن "الاستعارة".

وهكذا، تناولت الدراسات من منظورات وطرائق مختلفة مجموعة من القضايا الهامة المرتبطة بالسرديات الكبرى والنقد الثقافى والتراث وظاهريات التأويل، صانعة في مجموعها جدلا مع المناهج الحديثة والأطروحات المتجددة.

هذا الجدل هو ما نجده متحققا، كذلك، في دراسات النقد التطبيقي التي تناولت الإبداعات الراهنة في الشعر والرواية والخطاب الفكرى.

يعطى "محمد عبد الله الجعيدى" لدراسته عن "آرستو كاردينال" عنوانا لافتا هو: "الهاتف الإلهي وحديث الشاعر" مقدما تعريفا للشاعر وأجواء كتابته لديوانه "الآلهة تتنبا بمصير مانجوا"، ويرى الباحث في رسده لتجربة الشاعر وعوالمه الفنية، أننا في حقل ما يمكن أن نسميه بالتصوف الثورى الذى هو في الوقت نفسه نبوءة ثورية. فالمصطلحات الصوفية والتنبؤية تشكل أهمية كبرى بالنسبة لكل ثورى مسيحي كان أم غير مسيحي، ولو أنها عند المسيحي تكتسب طوابع خاصة بسبب سقوطها المستمر في جدلية الموت والحياة، الموروثة عن السيد المسيح.

يتناول "أيمن بكر" النظرية السردية بين البنائية وما بعدها محلا نماذج إبداعية متعددة ومترواحة بين الشعر والرواية، حيث يرى أن التحليل البنيوى للسرد لا يفترض وجودا ساكنا للعناصر التي يتركب منها النص، أو لعلاقات البنية التي يسعى للكشف عنها، بل إنه على العكس يفترض حركة دينامية نشطة بين مجموعة العناصر هذه، بحيث يقود بعضها إلى بعض ويصب بعضها في بعض بصورة تفاعلية مؤثرة في علاقات البنية. غير أن هذه الحركة النشطة كامنة هناك - بكل تفاعلاتها - في انتظار الكشف عنها؛ إذ يرى التحليل السردى البنيوى في

نهاية الأمر أن بإمكانه بلورة القوانين التي تحكم هذه التفاعلات، وبالتالي يصبح بمقدوره أن يسيطر بصورة كاملة على إمكانات إنتاج الدلالة وحركة التأويل التي يمكن القيام بها تجاه النص. يحدث ذلك دون الخروج عن تحليل كيفيات بناء النص، بما يعد تأكيداً لما نراه من افتراض أن للنص وجوداً موضوعياً يمكن التعرف عليه وتمييز مستويات بنائه بصورة حيادية، أو لنقل بصورة "علمية" تحاول أن تتمثل ادعاءات العلوم الطبيعية حول درجة الموضوعية واللاذاتية التي تميزها عن العلوم الإنسانية.

ومن النص الإبداعي إلى النص الفكري، ننتقل مع "محمد خلاف" إلى تحليل بعض التصورات النظرية لأدونيس، ويرى الباحث أن أدونيس لم تشغله مسألة مثلما شغلته مسألة اكتشاف المعنى الإنساني العميق لذاته، وللإنسان عموماً ومحاولة تحقيق هذا المعنى. وتمتليء كتابات أدونيس الثرية بفيض من العبارات التي تؤكد كلها أهمية الإنسان المطلقة وعلى ضرورة اتخاذها غاية في حد ذاتها، رغم أن نقيض ذلك هو ما يحدث، ويحدث حتى الآن. وكذلك يرصد الباحث العلاقة بين التجربة الصوفية كما ظهرت في التراث العربي والنزعة الإنسانية التي ظهرت في الحضارة الغربية ابتداءً من هيجل، وهذه هي الفكرة الأساسية التي تظهر في قراءة أدونيس للتجربة الصوفية من حيث إن هذه التجربة قد حررت الإنسان من الشريعة، فقد سبقت هذه التجربة النزعة الإنسانية المعاصرة في تأكيدها على أن الوجود الحقيقي إنما هو وجود الذات الإنسانية، وأن كل وجود آخر ليس إلا تجلياً لهذه الذات. غير أن أدونيس مع ذلك يشير إلى ما تتفرد به التجربة الصوفية في التراث الإسلامي معتبراً أن الفرد المسئول سيد إرادته ظهر في التجربة الصوفية، غير أنه ظهر بمعنى إشكالي، ذلك أن الإرادة الصوفية تعبر عن إرادة متعالية.

ومن منهجية مغايرة، يفحص "محمد حسن عبد الحافظ" محتوى الشكل في الرواية متخذاً من أعمال "علاء الديب" نموذجاً، ومركزاً بصفة خاصة على مفهوم الإيقاع، حيث يرى أن الرواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة، لم تقم بالإفادة من الإمكانيات التي يمكن أن يمنحها مفهوم الإيقاع ومشتقاته، لتحليل محتوى الشكل الروائي، برغم الملاحظات التي سبق أن ساقها عدد من النقاد واللغويين حول إيقاع الشعر وإيقاع النثر، والتي نستخلص منها نتيجة إجمالية، مفادها: أننا لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر، بسهولة. فليس بينهما حد فاصل تاماً، ذلك لأن النثر قد صمم بالطريقة نفسها، ومن المادة اللغوية الخام نفسها، وعلى الأساس السيكولوجي نفسه، الذي يقوم عليه إيقاع الشعر. كما أن النثر، أحياناً - حسب "ورديزورث" - ينبثق أزهار الإيقاع الشعري، وغالباً ما يحمل الشعر أزهار الإيقاع النثري.

وهكذا - تناولت الدراسات النظرية والتطبيقية عدداً من القضايا الأساسية في المشهد الثقافي الراهن، وهي دراسات في مجملها تفحص المادة وتساؤل المنهج في مسعى لافقت لتجاوز القوالب النقدية والأطر المعرفية الثابتة.

وتحتفي المجلة، عبر هذا العدد، بالناقد الكبير الدكتور شكرى عياد، فتختاره عن محبة وإدراك علمي معاً شخصية العدد.

يختار ماهر شفيق فريد في كتابته الكثيفة جانباً واحداً من شكرى عياد هو جانب الناقد الأدبي الذي اتسعت شبكته لتحوي أجناساً أدبية كبيرة. فيكتب مستعرضاً كتابات الدكتور شكرى وممتتبها لمراحلته الفكرية ومحللاً إسهاماته النقدية الثمينة.

وكذلك يكتب مصطفى الضبع مركزاً على أسئلة الناقد مستقصياً مستوياتها المختلفة، مركزاً على درس الناقد الكبير وخبرته العميقة التي تعلمنا: أن طرح السؤال في صيغة صحيحة وجادة خير من التفكير في إجابة لسؤال فاسد.

التحرير



• الملخصات:

الخطاب الدينى فى "بندول فوكو" بعد "اسم الورد": نظرة أخرى  
فى مصير السرديات الكبرى! / النقد الثقافى : رؤية جديدة /  
حبك النص / ظاهريات التأويل: قراءة فى دلالات المعنى عند بول  
ريكور / عالمية هرمنيوطيقا جادامير / بروسبيرو فى  
أفريقيا: استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصاً وذريعة  
للاستعمار / النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ/ التحولات فى  
صخور السماء -صخور السماء: المقدس والديوى / الهاتف الإلهى  
وحدس الشاعر / السرد المكتنز : نحو تحليل ثقافى للسرد / نزعة  
أدونيس الإنسانية: استعارة شعرية مضللة / محتوى الشكل فى  
الرواية المصرية : علاء الديب نموذجاً.

• التعريفات:

أيمن بكر / خالدة حامد تسكام / سامى خشبة / السيد فاروق  
رزق / عبد الله الغذامى / كاميليا صبحى / ماهر شفيق فريد /  
محسن مصيلحى / محمد حسن عبد الحافظ / محمد خلاف /  
محمد شوقى زين / محمد العبد / محمد عبد الله الجعيدى / محمد  
الكردى / محمد هاشم عبد الله / مصطفى الضبع .

## • الدراسات:

الخطاب الديني في "بندول فوكو" بعد "اسم الوردية":

نظرة أخرى في مصير السرديات الكبرى

سامي خشبة

يبحث الكاتب عن الخطاب الديني ودلالات تجلياته في عمليين روايين كتيهما اومبرتو إيكو، ويرى أن التفاعل بين مراحل تطور إيكو الفكرية، وانتقالاته الواقعية المتزامنة مع عمله أستاذًا للسيميوطيقا قد يفرض مثل هذا البحث. ومن ثم، يتتبع الكاتب مراحل تطور إيكو الفكرية التي مثلت خلفيات روايته: اسم الوردية، وبندول فوكو، ثم يرصد الجدول الخفي بين كتابات إيكو، وكتاب ليوتار: شرط ما بعد الحداثة، ودوره في تشكيل خطاب الروايين، اللتين اعتبرهما النقاد صراعاً بين الهرطقة الدينية والسلطة الكهنوتية من جانب، وقوى علمانية جديدة تطل برأسها في خوف - في عشرينيات القرن الرابع عشر - ؛ فيسائل السرديات الكبرى Metanarratives قبل أن يُحكم عليها بالإنقراض To be extinct.

النقد الثقافي: رؤية جديدة

عبد الله الغذامي

يناقش الكاتب في هذه الدراسة بعض الأسئلة والتصورات التي يراها أصيلة في تأسيس مفهوم النقد الثقافي، وتفصيل دوره في إطار مفهوم النسق الحامل للثقافة. ويفرق بين مفهومي: نقد الثقافة الذي ساد في الدراسات العربية، والنقد الثقافي، وذلك بتحديد أسئلته الجوهرية وكشف الحقول التي يبحث فيها، والإجراءات المنهجية التي يعتمد عليها من النقد الأدبي السائد والراسخ في الثقافة العربية ثم يقترح بعض الأطر التي يراها حاسمة في تشكيل هذا النمط النقدي مركزاً على سؤال النسق بدلاً عن سؤال النص، وسؤال المضمير بدلاً عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدلاً عن سؤال النخبة المبدعة. وهي الأسئلة التي تمثل المفترق الجذري لتمييز النقد الثقافي عن النقد الأدبي؛ وينتهي إلى أن مفهوم "الشعرنة" - الذي يقصده - هو قيمة شعرية في الأصل، لكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية وصارت كائنات مجازية تتحكم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل؛ فتحوّلت معظم القيم الإنسانية - في خطابنا المعاصر - من قيم إنسانية إلى قيم مجازية صيغت كل أفعالنا بصيغتها؛ فتحوّلت الأنا المفردة - وهي الأنا الشعرية في الأصل - لتصبح أنا نسقية.

حبك النص

محمد العبد

يتناول هذا البحث بالتحليل أحد معايير النصية في علم اللغة النصي؛ وهو معيار الحبك. يلتقي البحث ضوءاً على ذلك المعيار في علاقته بمعايير النصية الأخرى كالنسب والموقفية والتناص... إلخ. يتخذ البحث من ذلك المدخل النظري وسيلة للمقارنة بين دراسته في نظرية النص المعاصرة والبلاغة العربية. الهدف الرئيس للدراسة هو الكشف عن جهود اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب وتبصيرهم ومنظوراتهم إلى معيار الحبك في إطار موقع النص ومبادئ تحليله في الثقافة العربية، وذلك من أجل استصفاء المبادئ، والتصورات التي أنتجها العقل العربي والتي اتخذتها علوم البلاغة العربية مراكزاً لتحليل بنية النص الشكلية والمضمونية. اشتملت الدراسة على توطئة لتعريف مفهوم الحبك في نظرية النص المعاصرة، كما تناولت - في تفصيل - مفهوم الحبك Coherence عند النقاد العرب والبيانين القدماء كالجاحظ وابن قتيبة، وابن طباطبا، وأبي هلال العسكري، والحسين بن وهب، وأسامة بن منقذ. وقد عنيت الدراسة كذلك بالنظر إلى بنية النص من منظور الحبك بالتركيز على باب "المبدأ أو الخروج والنهاية" قبل حازم القرطاجني وعنده. وقد وضع الباحث يده على المبادئ النظرية والإجراءات التطبيقية التي يمكن استخلاصها من مصادر النقد الأدبي العربي المعقدة. وانتهى البحث ببيان جهود القدماء في دراسة "التناسب بين النصوص" من خلال عمل فريد للسيوطي؛ هو "تناسب الدرر". وينتهي الباحث إلى طائفة من الخلاصات والنتائج المهمة التي تؤكد جدوى المادة: قراءة التراث النقدي العربي في حقل "تحليل بنية النص الدلالية" في ضوء نظرية النص المعاصرة.

## ظاهريات التأويل:

### قراءة في دلالات المعنى عند بول ريكور

محمد هاشم عبد الله

يبرز اسم الفيلسوف الفرنسي المعاصر بول ريكور بوصفه واحداً من أهم الذين أضفوا على الفكر الهرمنيوطيقي أبعاده الحالية وقفزوا به خطوات واسعة نحو الممارسة التطبيقية، وفي هذه الدراسة يهتم الكاتب بتتبع مفهوم التأويل عند ريكور من زوايا عدة أبرزها: التأويل وفيونومولوجيا الدين، والتأويل وأنطولوجيا الفهم، والتأويل وسيمانطيقا اللغة، والتأويل الفلسفي والتأويل والسرد الزمني. فيناقش كل نقطة من هذه النقاط الخمس ويبرز إضافة ريكور إلى حقل دراستها، وصولاً إلى مفهوم الدائرة الهرمنيوطيقية في فهم أبعاد النص وإمكانات تأويلها المتعددة. وتنتهي الدراسة إلى أن الوجود البشري قد صار بموجب ذلك كائناً تاريخياً وأصبحت مهمة التأويل منصبة على دراسة العلاقة بين المعنى والذات من خلال الفهم الأنطولوجي لهما وهو الفهم الذي لا يتحقق إلا في إطار توسط الرموز والنصوص بين الوعي والعالم.

## • الترجمات:

### عالمية هرمنيوطيقا جادامير

محمد شوقي زين

ت: كاميليا صبحي

تتناول هذه الدراسة الخصائص العامة لفكر جادامير الهرمنيوطيقي الذي يردنا إلى الأصول والأوليات، لفهم الخطاب والفعل، وإلى التراث، لفهم الذات وحدودها.

تبدأ الدراسة بملاحم من سيرة جادامير الذاتية وأعماله، ثم تنطلق إلى بنية الهرمنيوطيقا وأصولها بدءاً من القديس أوغستينس ومروراً بماير وفلهر ماخر الذي يميز بين منهجين في الخبرة الهرمنيوطيقية هما: التأويل النحوي، والتأويل النفسي والتقني الذي ينطلق من سيرة الكاتب الذاتية.

ثم ترصد الأسس النظرية للهرمنيوطيقا بين الحقيقة والمنهج عند جادامير حيث يبرز نوعان من الفهم هما: إدراك محتوى الحقيقة، أو فهم نوايا المؤلف من خلال معرفة الظروف النفسية والحياتية التي تحكم فعله، لأن تفسير الظروف التي أفرزت الخطاب والفعل يجنبنا أي لبس خاصة عندما يتعدى علينا إدراك معنى الخطاب أو الفعل. وقد حاولت الدراسة تقديم الخصائص العامة لعالمية هرمنيوطيقا جادامير من خلال إبراز ملمح أساسي لفكره الفلسفي تمثل في معنى عالمية الهرمنيوطيقا.

### بروسبيرو في أفريقيا:

### استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصاً وثريّة للاستعمار

توماس كارتيللي

ت: محسن مصيلحي

يقول الزعيم العمالي الانجليزي الشهير، توني بينيت: إن الموقع الذي يمثل أي نص أدبي في لحظة إنتاجه الأولى، لا يشير بالضرورة إلى الموقع الذي يمكن أن يحتله فيما بعد في سياق تاريخي وسياسي مختلف. وهذه المقولة تكاد تبلور هدف الباحث توماس كارتيللي في هذا المقال. فالقضية - كما يؤكد المقال - ليست متعلقة بمعنى النصوص الأدبية ولكن فيما يمكن أن يفرض عليها من معان سياسية في سياقات حضارية مختلفة. ولتأكيد هذه المقولة يتتبع كارتيللي مصير بعض مسرحيات شكسبير باعتبارها الكاتب الذي يمثل المصدر الحصين للحكمة الأخلاقية والآراء الصائبة. ويركز الباحث على استخدام مسرحية العاصفة في سياقات حضارية مختلفة، أهمها رواية: حبة القمح، ومسرحية: تمثيل صامت لديريك والكوت. كما يبرز تأثير هذه المسرحية على كتابات بعض المستكشفين البيض وسلوكياتهم في أفريقيا مثل: هـ. م. ستانلي، والزعيم الأبيض الكبير: سيسل رودس.

## النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ :

خالدة حامد:

المعروف أن الهرمنيوطيقا hermeneutics اسم لفلسفة ألمانية عريقة فرضت نفسها فى أوساط الفكر الفلسفى العالمى . وتبدو صلتها الواضحة بهرمس Hermes رسول الآلهة عند الإغريق الذى أنهضت به مهمة فهم ما تريد الآلهة نقله للبشر وتأويله. ومن هذه الدلالة ، كان لوجوده دلالة لأنه يشير إلى التحليل والقياس والتخصيص ويُعزى له اكتشاف كل ما أصبح مفهوماً ، ولا سيما اللغة والأدب . وقد استعمل مصطلح الهرمنيوطيقا فى البدء فى " محاورات أفلاطون " ، إذ أطلق على الشراء تسمية hermenes ton theon الذى ترجم إلى الإنجليزية On Interpretation ( فى التأويل ) . والذى يعنى هنا هو هانز - جورج جادامير ؛ فقد قدم نظرية هرمنيوطيقية ، كرست لمناقشة الحقول التأويلية وتضمنت ما عرضه هيدجر . وفى الوقت الذى تؤكد فيه نظرية جادامير أن الفهم التأويلي مختلف ، لا أفضل ، مُشخصة بذلك إمكان وجود الانفصال بين المؤول وما يؤوله ، تقدم مبداءً مركزياً يقوم على حقيقة أن التأويل يحتل موقع التراث ويسمح له أن يشترطه . فهل ثمة مفارقة فى الإصرار على إمكان وجود الانفصال التاريخي وعلى ضرورة القواصل بين المؤول وتراثه التاريخي ؟ إن هذا السؤال يطرح نفسه ولا سيما فى حالة العمل الشعري . ومع ذلك ينبغي أن يتضح عموماً أن هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية ، حينما تتحدى الحقول الإنسانية لا تدفعها إلى عدم التفكير بالخصيصة التاريخية لموضوع دراستها حسب ، بل أيضاً بالخصيصة التاريخية لحقلها الخاص ، لتجمل من الفهم الذاتي الأفضل فى هذه الحقول شرطاً أساسياً لصحة مشروعها .

وتتفاقم المشكلات الفلسفية المتمخضة عن ذلك ، ويتصاعد التوتر بفعل المقارنات التى تقوم مثلاً بين اللغة الاعتيادية واللغة الشعرية أو بين التأثير التاريخي والتجديد الجمالي . ويجد النقد الأدبي نفسه مشدوداً إلى هذين القطبين ، متوجهاً عليه أن يسأل عما إذا كان مقيداً بقبول تدفق التعاقب التاريخي ، أو قطع سلسلة الزمن وإعادة ترتيب الوحدات ، إما بضمها معاً فى تزامن دائم ، مثلما تفعل البنوية ، أو الرجوع بهذا التعاقب إلى الوراء عبر اكتشاف المسببات التى تقف وراءه ، كما توحى بذلك نظرية هارولد بلوم . وتتجلى صلة الهرمنيوطيقا بالنقد الأدبي الحديث ، مثلما سيظهر هنا ، فى أنها تقدم صياغة نظرية للتاريخ الأدبي تتغلب على التوتر الذى ينطوى على مفارقة بين الطبيعة التاريخية للتأويل والطبيعة الجمالية للنص الشعري . لذا لا يُنظر إلى التاريخ الأدبي هنا بوصفه مفارقة ، بل بوصفه أنموذجاً لعموم التأويل ، كما أن نجاح هذه المقاربة أو فشلها النسبي لا يهم بقدر الحقيقة المتمثلة فى أنها تعد تطوراً فى تاريخ النقد يوازى تحرك تاريخ الهرمنيوطيقا بعيداً عن النزعة السيكولوجية psychologism ، والاتجاه صوب نظرية اللغة التى تشدد أيضاً على زمانية الفهم والتأويل وتاريخانيتهما .

### ● نص وقرأتان:

#### التحولات فى صخور السماء

محمد على الكردي

يرى الكاتب وهو يرصد التحولات الفكرية والفنية فى صخور السماء، أنه أميل إلى تنحية الرؤية التطورية أو التاريخية على الرغم من الخبرة التاريخية المتراكمة على مستوى التقنيات السردية المستخدمة التى تتراوح بين عمليات الوصف الدقيق والشطحات الحسية والخيالية الجامحة، فيرصد تيمة رئيسية تشكل ضلعي هذه السردية هما: التعارض بين الإيروسية والقداسة، والتلاحم بينهما فى ضوء التجربة الغنوصية التى تسمح بتجاوز حدود العقل والشرعية وتخطى المفاهيم الشكلانية البحتة لبإدء الخير والشر.

ويرى الباحث أنه لدراسة دور المنظور الغنوصي فى إكساب التصوير الفنى روعة وإلاماً عميقاً بطبيعة النفس البشرية، لا يمكن استبعاد المفاهيم التى بلورها جورج بطاى فى دراساته عن الإيروسية التى لا يشير إليها الخراط صراحة ولكنها ماثلة فى تقديم العشق فى صورة تجربة

صوفية وروحانية والدمج بينهما وبين الموت عبر تجربة للفناء، تعتبر في حد ذاتها أكبر تأكيد للحياة والبقاء.

ثم يدرس الباحث التناص ودوره في الرواية عبر تجليين واضحين، أولهما: التناص الداخلي ويقصد به تكرار النصوص الخرافية وعودتها في كل نص جديد؛ وآخرها التناص مع الكتابات الأخرى من منظور حوار النصوص والثقافات.

صخور السماء:

المقدس والدنيوي

السيد فاروق رزق

تتناول الدراسة نصّ صخور السماء لإدوار الخراط باعتباره بوتقة تنصهر بداخلها أزمنة وحيوات متداخلة ومنفصلة في آن، وليست مجرد طبقات متراسة فوق بعضها. فيرى أن البناء الذي يشكله إدوار في هذه الرواية يتخذ أبداً روحية وجسمية، سماوية وأرضية، واقعية ورمزية، وغالباً ما يمتدح الحدود الفاصلة بين الثنائيات ويضع أركان عالمه في منطقة وسطى على حواف كل طرف من هذه الثنائيات.

وترصد الدراسة ملامح الفنونسية والأغنوسية التي تشكل الإطار العام أو الخلفية التي تبنى عليها الرواية وتتحرك شخصياتها بداخلها؛ فتتخذ هذه الخلفية الأغنوسية موقفاً حيادياً تجاه قضايا الإيمان والعقيدة والثوابت الدينية على الرغم من الاحتفاء بالطقوس القبطية وروح الجماعة التي تؤمن بها وتصنع منها الدين المعاش.

وفي ختام الدراسة ترصد النصّ باعتباره سلسلة من العلامات (السيرة الذاتية للراوي، قصص الحب المجهضة والمستحيلة، جرائم القتل العارضة، الطقوس الدينية.. الخ) التي تساعد في تشكيل النص بصورة مختلفة تشغّل تأويل الرمز أو الأليجوري ضمن اللوحة الكاملة التي يصنعها النص، ثم يفتتح إلى أن كل مرة تقترب فيها من اكتمال التأويل، نكتشف مزيداً من النقص والحاجة إلى التأويل.

## • نقد تطبيقي:

الهاتف الإلهي وحديث الشاعر

محمد عبد الله الجعيدى

تدور الدراسة حول الصياغات المختلفة للتجربة الدينية وتجسّداتها المتعددة في شعر الألب إرنستو كاردينال (١٩٢٥-٢٠٠٢)، فيرصد مراحل حياته التي تأثر بها شعره: كالتحاقه بسلوك الرهبنة وعمله قسيساً في جزيرة مانكارون في نيكاراغوا وقد اتخذ إرنستو كاردينال من هذه الفترة وقود شعره؛ فكتب قصيدة هاتف إلهي فوق مانجوا وفيها يتناول الشاعر مادة الكتاب المقدس ليصحبها في قالب عصري جديد، وهو ما يعتبره الكاتب امتداداً لديوانى كاردينال: مزامير، وحياة في الحب. فمن طريق هذا الاستمرار يمكن أن نلتقط الخط العميق الذي يربط التجربة الشخصية بكيونة العمل الأدبي في غنائته العميقة، والحب المطلق الذي يمثل أكثر أبعادها أسطورية للوصول إلى الله. ويمكن أن نلاحظ بوضوح نجاح المزج بين هذين المنصرين؛ ليصل بقصيدته إلى دورها الثوري في مقاومة الفساد السائد فيعتبر أن موت الغدائي هو وسيلة للتعبير عن الحب الإلهي، فتتحول المعركة ضد الفساد إلى تصوف ثوري يعتبر - في الوقت نفسه - نبوة ثورية.

السره المكتنز: نحو تحليل ثقافي للسرد

أيمن بكر

تحاول الدراسة إلقاء الضوء على النظرية السردية ما بعد البنيوية Post-Structuralist Narratology لدفع الفهم السائد عن التحليل السردى نحو أفق أوسع؛ فيتخذ من عبارة: "التمثيل السيميوطيقي لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنياً وعلياً بطريقة دالة أو ذات مغزى" تعريفاً للعمل السردى، ينطلق منه في تحليله الألفي والراسى للكشف عن قوانين بناء النص وطرائق اشتغال آلياته.

كما تحاول تقديم مفهوم يتصل بالتحليل السردى تطلق عليه : السرد المكتنز، وهو مفهوم ترصده الدراسة فى شعر العامية، وفى الرواية، وفى الشعر الفصحى، وفى القصة القصيرة. ويتوصل الباحث إلى إمكان أن يقود السرد المكتنز - فى ذهن المتلقى - إلى سرد كبير قار فى الوعى العام يمثل الإطار التفسيرى لوجود السرد المكتنز. كما ينتهى إلى أن أشكال السرد المكتنز فى النص الأدبى يمكن أن تفتح باب التحليل واسمًا على الواقع الثقافى / الحضرارى للنص والقارىء معًا.

### نزعة أدونيس الإنسانية:

#### استعارة شعرية مضللة

محمد خلاف:

على الرغم من أن الكاتب يؤيد أدونيس فى كل ما ذهب إليه من نقد لأوضاع حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية، وسانده فى حملته النقدية على المؤسسات التقليدية فى المجتمع إلا أنه يعمد فى هذه الدراسة إلى تبني موقف ناقد لفكر أدونيس فى أطروحتة: الثابت والمتحول حيث يعمد إلى استخلاص المخطط الهيكلى للكتاب، وانتقاد موقف أدونيس الفكرى الكلى الرامى إلى جعل الشعر يأخذ مكان الدين، حيث يستخدم ما يشبه أن يكون معيارًا عكسيًا للحقيقة أو القيمة. وينتهى إلى أن قراءة أدونيس للتراث قراءة ذاتية شديدة التحيز ولا يمكن اعتبارها قراءة موضوعية بأى حال من الأحوال. ثم يقند زعم أدونيس بأنه سيقرا التراث من خلال رؤية موضوعية.

### محتوى الشكل فى الرواية المصرية

#### علاء الديب نموذجًا

محمد حسن عبد الحافظ

فى هذه الدراسة، يستهدف الباحث إنجاز قراءة نقدية، تتغنى الاتساق المنهجى، وتبحث فى المحتوى الجمالى والاجتماعى للشكل الأدبى، حيث يقوم بتطبيق منهج "محتوى الشكل" - الذى طرحه الناقد سيد البهراوى - على النص السردى، من خلال قراءته لعدد من أعمال الروائى "علاء الديب"، القصصية والروائية على السواء، مرتكزًا - بصفة خاصة - على روايته "زهر الهمون"، التى يزعم الباحث أنها تمثل عملاً مركزيًا بين مجمل أعماله. ويقدّر الإفادة من أدوات "محتوى الشكل"، يسعى الباحث إلى محاوره المنهج والإضافة إليه، حيث يناقش - فى المهاد النظرى للدراسة - موضوع "الإيقاع"، باعتباره أداة حيوية يمكن استثمارها فى تحليل محتوى الشكل الروائى، استنادًا إلى ما حققته الأنواع الأدبية من تداخل خلاق بين عناصرها وخصائصها، واستنادًا للعلاقة المعشوية بين الزمن والإيقاع من جهة، والزمن والرواية من جهة أخرى.

### أيمن بكر (مصري).

باحث دكتوراه بكلية آداب بني سويف، حيث حصل على الماجستير عن رسالة بعنوان: المرشد في مقامات بديع الزمان الهمداني، نشر العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية بالمجلات الثقافية المختلفة، كما حصل على جائزتين في النقد.

### خالد حامد تسكام : مترجمة وباحثة من العراق .

ماجستير ترجمة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، عضو جمعية المترجمين العراقيين، عضو الاتحاد الدولي للمترجمين F.I.T. صدرت لها عن المجمع الثقافي في الإمارات ترجمة كتاب (سيرة ت. س. إليوت) بالاشتراك. وترجمة رواية بابيت، نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة في الصحف والمجلات العربية.

### سامي خشبة (مصري).

كاتب وناقد ومترجم، يعمل نائبا لرئيس تحرير الأهرام، صدر له: شخصيات من أدب المقاومة، وفي المسرح المصري الحديث، وقضايا المسرح المعاصر، ومعجم المصطلحات الفكرية، ومعجم: مفكرون من عصرنا، وتحديث مصر. كما ترجم: المنفيون لجيمس جويس، ومعنى الفن لهربرت ريد، والجزيرة لألدوس هكسلي، والمسرح في مفترق الطرق لجون جاسنر. كما نشر العديد من المقالات والدراسات في الدوريات الثقافية المختلفة.

### السيد فاروق رزق (مصري).

ناقد مصري، تخرج في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة. صدر له:جماليات التشظي: دراسات في أدب إدوار الخراط وبدر الديب، كما نشر العديد من المقالات والمقالات النقدية بالمجلات المتخصصة.

### عبد الله الغذامي(سعودي).

شاعر وناقد، حصل على الماجستير والدكتوراة من جامعة أكستر ببريطانيا، وعمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي الحديث ثم رئيساً لقسم الإعلام، ورئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز، حيث حصل منها على درجة الأستاذية.

صدرت له دراسات عديدة منها: الخطيئة والتكفير، والصوت القديم الجديد، والموقف من الحداثة، وتشريح النص، وثقافة الأسئلة، والمرأة واللغة ،.... وغيرها. بالإضافة إلى كتابات في الدوريات العربية والأجنبية. حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية للدراسات النقدية ١٩٩٩.

### كاميليا صبحي (مصرية).

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية - كلية الألسن - جامعة عين شمس. تخصص ترجمة ولفويات. صدر لها عدة كتب مترجمة من بينها: نماذج من الفكر الفرنسي المعاصر (١٩٩٨) ، ومذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر (١٩٩٩) . بالإضافة إلى ترجمات عديدة بالمجلات الثقافية المصرية .

ماهر شفيق فريد:

ناقد أدبي ومترجم وقاص. أستاذ مساعد الأدب الانجليزي بكلية الآداب جامعة القاهرة. من مؤلفاته: النقد الانجليزي الحديث، الشعر الانجليزي الحديث، الرجل ذو الجيتار الأزرق: دراسة في شعر أحمد تيمور، فيسيفساء نقدية: تأملات في روايات محمد جبريل. ترجم الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر ت.س. إليوت: ومختارات من نقده في ثلاثة أجزاء صدرت ضمن المشروع القومي للترجمة. له مجموعة قصصية واحدة: خريف الأزهار الحجرية. أحدث ما صدر له كتاب: نجيب محفوظ في عيون العالم (بالاشتراك) وبالانجليزية كتاب: الدافع المقارن: مقالات في الأدب الحديث" (بالاشتراك).

### محسن مصيلحي (مصري).

أستاذ بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية، كاتب مسرحي له مؤلفات عديدة منها: درب عسكر، واللي بنى مصر، ومحكمة الكاهن. كما ترجم مسرحيات: لير، وبينجو: مشاهد عن المال والموت لاندوارد بوند، ولكاريل تشرشل: بنات قسة، وسحر القطط، وكريستوفر هاملتون: الحرياء البيضاء. كما نشر العديد من المقالات النقدية عن الظاهرة المسرحية في الدوريات المختلفة.

**محمد حسن عبد الحافظ (مصرى).**

باحث فى الأدب الشعبى. مدير تحرير سلسلة "نقاد الأدب". وسكرتير تحرير مجلة "الفنون الشعبية". له كتاب: "المرأة المصرية ومآزق الفعل السياسى فى مصر". وله عدد من الدراسات المنشورة فى الدوريات المصرية والعربية.

**محمد خلاف (مصرى).**

شاعر وباحث مصرى. عضو فى جماعة إضاءة ٧٧، نشر مجموعة من القصائد والدراسات فى عدد من المجلات المصرية والعربية.

**محمد شوقى زين (جزائرى).**

فيلسوف وكاتب جزائرى شاب، ولد فى وهران بالجزائر عام ١٩٧٢، أطروحته للماجستير دراسة عن محمد إقبال، والدكتوراه عن ابن عربى. حصل على شهادتين فى الدراسات المتعمقة عن ابن عربى وفوكو. صدرت له رواية وعدة كتب من بينها ترجمة لفلسفة جادامير. كما يكتب دراسات بالعربية والفرنسية فى العديد من المجلات العربية المختلفة.

**محمد العبد (مصرى).**

أستاذ اللغويات بكلية الألسن، جامعة عين شمس، له عدد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية: إبداعاً وبنية، منها، إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى، والمفارقة القرآنية، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعبارة والإشارة، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى: مفهومه وأنواعه. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

**محمد عبد الله الجعيدى:**

أستاذ الدراسات العربية والإسلامية بجامعة مدريد، منسق برنامج التعاون مع الجامعات فى الوطن، ولد فى قرية عراق السودان - فلسطين سنة ١٩٤٨. أصدر مجموعة من الكتب أهمها: كتاب منافع الحيوان، الترجمة العربية دار أديان للنشر، مدريد ١٩٨١، الأدب والفكر المعاصر ان فى المغرب (بالاشتراك): (المعهد الأسباني العربى للثقافة، مدريد ١٩٨١. وقائع موت معلن عنه (رواية غابرييل غرثية ماركيث) مجلة الدستور لندن ١٩٨١. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ثلاث مدن أسبانية فى شعر عبد الوهاب النبائى دار إيف للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢.

**محمد الكردى (مصرى)**

أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية - كلية الآداب جامعة الإسكندرية، له العديد من الدراسات فى مجالات الأدب والفلسفة والكثير من الترجمات عن اللغة الفرنسية ومن أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسى المعاصر"، "دراسات عربية فى الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

**محمد هاشم عبد الله (مصرى).**

مدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة المنصورة.

**مصطفى الضبع (مصرى).**

عضو هيئة تدريس بقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم بالقيوم - جامعة القاهرة، صدر له: حالة القمر الضمى (مجموعة قصصية)، وله نقداً: رواية الفلاح/ فلاح الرواية، واستراتيجية المكان، بالإضافة إلى العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية فى المجلات والدوريات المتعددة.



الفلسطينى الذى فىنا

## الفلسطيني الذي فينا خيوط من فضة الألم

### جواد الأسدي

ثلاثة أجساد تتلون بلون التراب وتتكور لتأخذ طابع العجيبة اللينة في البروفة المسرحية.. مطلوب منا - الممثلين والمخرج - أن نضع "صبرا" فينا، وأن نبذل كل ما لدينا من طاقة ساخنة لكي لا يكون "برج البراجنة" صبرا أو "شاتيلا" بعيدة، فما بين "صبرا" و"شاتيلا" و"برج البراجنة" أزقة وحوانيت وحجر. كيف نستطيع أن ننقل ذلك الهول الذي لم يستطع أي هول الوصول إليه. نحن أمام شريط معقد من الأجساد المنسوفة والمطخة بالدم، سيناريو التكنيل مكتوب والأولاد الصغار يهرعون باتجاه نعمة الماء لكي يطفئوا عطشهم ويغتسلوا من بقايا الدم العالق في رموشهم. والشيوخ مازالوا ممددين في الشوارع يعرضون طعنات الخناجر في أجسادهم إلى الشمس والذباب. المذيع مازال - أيضا - هو المزور الأول للحقائق، والصحف هي هي: تأخذ صورة الشهيد لتتاجر بها. ممرضو الصليب الأحمر الدولي نشيطون جداً في إنزال الأسرة الاحتياطية لنقل الجرحى أو لدفع عدد لا يحصى من الجثث إلى الحفرة. إنهم مستعجلون حتى في ردم الجثث بالحجر والتراب، أية وحشة ووحدة.

يظهر جنود في الطريق، يلمعون أحذيتهم، يغسلون آثار الجريمة العالقة بها، يرقصون الديسكو، ويرككون كرة القدم إلى الرمي.. إلخ. للحذاء أوجه عدة في الاستخدام تلك كانت نقطة الخلاف، الأستاذ أصر ويصر على إعطاء كل الأشكال مسميات لا تخرج عن طابعها المألوف. فضة خرجت كثيرا عن هذا الحيز وعبر تعارين صفية متراكمة يكتشف الأستاذ أن فضة ملوثة بالجنون، فيقترح أن يزوج بها بعد فحص طبي شكلي إلى مستشفى الأمراض العقلية.

غير أن فضة تستخدم ذاكرتها السمعية والبصرية للانتقال بالعلاقة مع الأكسورات من حيز وسائل الإيضاح إلى حيز التأويلي المجازي الذي يمنح الصورة الفنية استبطانات ومحاور عدة. لقد عمدنا في بروفاتنا دائماً إلى أن نمنح وجودنا للانعتاق النهائي والحرية النهائية في التعارين، إذ لم يكن التعارين بالنسبة لنا مكاناً مجرداً بل أدخلناه في ذاكرة النفي فأصبح له دلالة النفي. هكذا عملنا مع الزمن، فهو بالنسبة لنا ذلك التراكم المعتقل الذي نتوقد للانتقال به إلى فسحة الحرية النهائية..

كان شكل البروفات - دائماً - يأخذ نقطة الخلط بين كل ما هو شخصي: "الذاكرة الانفعالية"، وكل ما هو فني: "الذاكرة الدرامية"، وما بينهما أسسنا ذلك المستوى الارتجالي المباغت.

الممثل قبل البدء بالبروفة مسكون بتراكم هيجاني من الصور: الولادة، البيت الأول، الطفولة الأولى، الحجر الأول، المحلة، القرية، النهر الأول، الشمس الأولى، القبلة الأولى، التظاهرة الأولى، السجن الأول، النفي الأول، المسيح الأول، الصليب الأول، الدمعة الأولى، الانكسار، الانحناء، الارتطام بالأرض، الانغراس فيها، الانتزاع، الانتقاذ الأول، سوق هرج ومرج، بيع وبيعة، سوق عكاظ، القضية، الطفيليين على القضية، التجار، السماسرة، المقدسين، المصلين، الأبطال الأسطوريين، المجازر، دير ياسين، شاتيلا، هامات الرجال، صراخ النساء، تظاهرة الأطفال.. إلخ.. تلك هي ذاكرة بروفاتنا اليومية.

والممثل في المسرح الفلسطيني هو في صلب يقظته يريد أن يكون طاقة للارتجال، لهذا وفي بروفات: "خيوط من فضة"، و"ثورة الزنج"، و"العائلة توت" حددنا مفهوم الارتجال المعاصر بعدة وسائل، كنا نريد لبروفاتنا أن نبث فيها قديسين وشهداء، شهوداً وهراطقة، نصل إلى أقصى الشعر ثم ننزل إلى وحشة سرمدية ملمونة، ما الذي سنفعله بهذا الحشد وهذه التظاهرة من الارتجاجات الجسدية الملمونة؟

فى بداية البروفة يتربع الممثل على عرش مخيلته ويطلب زمناً مديداً للتفجير، المثلة كانت تتربع جنة من الفراشات العاكسة. كنا نحدق ببعضنا وكأننا فى لحظة القيامة، لقد اتخذت البروفات شكل القيامة الحقيقية؛ الممثل فى المسرحية الفلسطينية لا يمكن أن يسكن فى الحياد، وهو فى بحثه سيكون بعيداً عن الترهل. والاسترخاء، وباجتهاده عليه أن يجمع الفضاءات المسلوقة ويعمرها فى روحه أولاً، وممثل المسرح الفلسطينى ليس كتلة احتلالية لفرغ أجرد؛ بل هو منبث مع البيئة الصوتية والبصرية، عندما نقول: "منبث" فإننا نقصد أن جسده وصوته فقط هما المعمار النهائى للعملية المسرحية، نحن لسنا بحاجة إلى خشب، وأسمنت، وحديد، وبناء بيوت، وسينوغرافيا طاغية بأضواء التماعية وبراقة أو زاهية.

إن سينوغرافيا المسرح الفلسطينى هى جسد الممثل وحده، إنه هو فضاء المسرح، هو معماره، جسده البناء الهندسى المرتجل الذى من خلاله يبنى ويهدم آلافاً من الصور المتلاحقة. إن جسد الممثل وصوته نافورتان مفتوحتان إلى المجاز، وجسده وحده يقدر على تأسيس البلاغة القصوى للتعبير.

صوت الممثل فى "الثالث" هو حالة استحداث الأصوات، تملى وليس هجومياً.. يحوم حول آذان المتفرج ولا يدخل إلا فى لحظة تأثير محددة يقتضيها الفعل المسرحى. لهذا تقاربنا، كمخرج وكممثل، فى رسم صورة شرطى الأحلام الذى تحول إلى "الثالث"، ودرسنا مقدماته الجسدية والصوتية كما أوغلنا فى بحث وجوه الثانية والثالثة، ومقابل "الثالث" كانت فضاء.

فضة المرأة السفينة، سفينة نوح التى تحمل المدينة على ظهرها وتدور عبر الأمصار، تكبو قوائمها لتقص فى دم أولاد العمومة، وفضة مطرزة بالترجس تحلم بالفضاء المفتوح.. وتسكن بالفضاء المغلق.

لم تكن نريد لهذه الشخصية أن تكون أحادية، ذات بعد فكرى وجمالى واحد، لقد بحثنا طويلاً لكى تلبس هذه المرأة لباساً مختلفاً يجمع بين السلطة القائمة والواقع المقموع، إنها اللحظة الكشفة التى يعيش فيها الفلسطينى على حافة الجنون، وهى اللحظة نفسها التى يعيش فيها الإنسان العربى حالة من الانهيار المجنون أيضاً.

كيف تكتب فضاء تاريخها وتوثق صوتها؟ إنها المفارقة الأكثر هولاً والتى تقف كشاهد مذبح وكشاهد. فضاء كانت صباح الأغنيات فى "الفاكهاني"، وخفقة الطير فى "برج البراجنة"، وارتعاش الندى فى "شاتيلا"، ودعوة الحزن فى "صبرا".

– هل أنت امرأة أم سفينة؟

– أنا امرأة تحمل سفينة وسفينة تحمل امرأة.

تتمتع فضاء نحو مجهول دام من لحظة العرس الأسطورية. ثمة عرس كونى يهيؤه البحر وتهيؤه السماء والبر، عرس من نوع فريد. عرس الذبائح والأزقة الموقوتة والموقوفة، ونجم، زوجها، يتقدم فى فضاء مسرحى متكسر يميل باتجاه الأرض ويترك السماء خفيفة تهبط عليه، نجم عرس الليل والقداح، فراش الموانىء، نجم زيتونة القيامة، يتقدم طالماً من الأسطورة باتجاه فضاء. ثمة زغاريد وموسيقى وكلام، ودرويشيات محمولة على ظهر الخيول. خيول تستيقظ فى صباح أرعن، تنتبه إلى رائحة الجثث وتتحوّل عيونها إلى كاميرا تلتقط مشهد غرز الخناجر.

– لا بد من عرس.

– لا بد من عروس.

– لا بد من عريس.

– لا بد من صبي.

– لا بد من زفاف.

– لا بد من ولد.

ذلك هو قدر فضة المعلقة في سماء شكسبيرى، إنها كورديليا البراءة وأوفيليا العذاب، هي لير المنقوع بالجنون، وهاملت السيوف المسمومة التى غدرت به.

ينهض العرس على الماضى والمستقبل، تنهض العروس والعريس؛ تنهض الخيول.. يبدأ النقر.. الخيول تنقر وتضرب الأرض بحوافرها كأنها تعرف الفجيعة القادمة، العرس يطير ويمنح لجسده أجنحة وألوانا.. يطير.. يطير حتى تباغته عاصفة مجنونة تطعن الخيول و(نجم) الذى يرتطم بالأرض.. ففضة تحمل تابوته، إنها "لير، المنعقت صوب العاصفة.. سيل من الأغاني والجرافات والتوابيت..

انتهت البروفة الأولى فى ذلك اليوم، رجع المثلون إلى ذواتهم، يتأملون ما قدموه فى البروفة الماضية وما ينبغى تقديمه فى البروفة القادمة.

### "خيوط من فضة" والبروفة المتقدمة:

وسط عبث الرصاص وتطاير الرؤوس ونكوص الكون فى المخيمات وحولها ردنا كلمة مسرح بحذر شديد.. سيبدو المسرح فى هذه المرحلة من المذابح قليل الأهمية وربما من المغالطة أن نذهب نحن إلى بروقات مسرح وعرض الجثث فى الفاترينات وعلى قارعة الطريق - قائم على قدم وساق.. وليس لنا ما نفعله سوى التمسرح الذى سيكون حقيقياً بمقدار ارتباطنا كمسرحيين بالحدث الراهن..

راهنية الواقع اليومى تدفعنا للمخيمات، للتعبير عن مكنوناتها الدموية، فى البروفات الأولى انتهينا إلى أن الخيم فى مسرحيتنا الجديدة هو فضاءنا الموسوم بالدم، وأن مناخه الساخن هو هوائنا، وفكرتنا الجديدة، فى "خيوط من فضة" التى نبعت من الحريق ومن جنون الحياة داخل المخيمات. كيف - إذن - ننقل الخيم كفضاء منتزع إلى الخشبة المسرحية، ونحن الذين لا نملك سوى أجسادنا التى ستكون نقطة انطلاقنا الأولى والأخيرة؟

هل سنحمل عربات الدم وسوق الثبور؟ إن الهول يلف رثائنا ويسحبنا إلى المقابر الجماعية. كيف سيكون طعم البروفة القادمة؟ بين أيدينا نص مسرحى نصفه من دم والنصف الآخر ارتجال نافورة الدم. هل نبدأ؟

دخل المثلون واحداً بعد الآخر قبل بدء البروفة بنصف ساعة، قلوبهم من جمر ورؤوسهم مكتنزة بالحسرة والألم واستنكار ما يحصل فى هذا العالم الواسع الضيق من دمار.. كان علينا أن نبدأ بالارتجال.. حسناً، وافق المثلون ورشحنا عبد الرحمن أبو القاسم كى يكون فاتحة الفاكهة الناضجة من ذكريات وعمر مكتنز بالتجارب..

على خشبة المسرح الآن يقف الممثل الذى حدد مهمته لهذه البروفة حول فكرة العرض.. وفكرة العرض مفادها العودة إلى الخيم لبعث حريقه وبطولته.. إن كل ما وضعناه من فرضيات للممثل توصله إلى الاتصال الوجدانى والانفعال والمعرفى مع قضية شعبه. وتدفتت الذكريات من رأس أبى القاسم، وضعناه ووضعنا فى لحظة دراماتيكية مهولة تنبئ، عن فهمه وارتباطه بأهله وتاريخه، سيل من الذكريات بدأ من عائلته، من مدينته الأولى، من شتائه الأول وزمهريره الأول، بدأ من لحظة إقتلاعه.. ذكريات مختلطة، مرة وتابضة، محزنة ومجروحة.. الممثل فى منتصف الخشبة يبحث عن ملاذه، ينوح، يغنى، يصرخ، يهيمس.. إنه يريد أن يلتقط الذروة التى سيتوصل لها عبر الارتجال.. وفعلاً انتهى إلى ذروة إفادة العرض المسرحى بعد ذلك. لقد كان الصدق إحدى سمات بروفة الارتجال التى ثابروا عليها لمدة شهر كامل ومع المثلين كافة.

فى البروفة الثانية كنا نجرب بروفة الارتجال مع الممثلة "حنان" التى رشحناها أولاً لدور فضة.. ولأن "حنان" ليست ممثلة مسرحية أو لم يكن المسرح بالنسبة لها حاجساً فإن عفويتها كانت تطفئ عليها.. تلك العفوية والتلقائية التى تعتبر كنز الممثل.. إنها الآن تختبر روحها وجسدها وانتماءها للتمثيل.. هاهم زملاؤها ينظرون إليها ويترقبونها، ماذا ستقول لهم هذه الفتاة؟ أخذت الكرسي وجلست فى منتصف المسرح، لقد قربنا لها فكرة العرض المسرحى.. فضة فى

مخيم صبرا، اختلط زفافها بموت خطيبها، هاهى العرية، خيول مخبولة تمضي بالعروسين إلى فجر من نار.. فى لحظة موت عريسها يتقلب العرس إلى عزاء.. ماذا ستفعل قضة فى هذه اللحظة بالذات؟ ماذا ستقول؟ أية مفردة ستلفظ؟ بعد محاولات كثيرة وبعد معاناة شديدة وانتظار طويل انفجرت المثلة "حنان" وكأنها أمام حالة رعب نادرة، لقد صعدت الفرضية إلى المستوى الذى كنا نطلبه منها.

ربما كان أحد الأسباب المهمة لنجاح "حنان" فى تلك اللحظة هو ذلك الاختلاط بين ما هو حقيقى وما هو فرضى.. كانت المثلة تعيش فى تلك الأيام محنة حقيقية وشاقة، لقد مات أخوها فى "صبرا" قبل أيام معدودة من البروفات.. قبله استشهد لها أخ آخر فى سجون بيروت مما أدى إلى اضطراب أمها وأخواتها وإخوانها الذين بقوا فى "صبرا" و"برج البراجنة" طوال فترة المذابح.

كان للارتجال معناه ونتائج المرضية عندما استقت "حنان" لحظتها الدرامية من وقائع حياتها الإنسانية.

تحدثنا فى ذلك اليوم عن قيمة الذاكرة الانفعالية وخصوبتها واكتنازها فى عقل الممثل.. إن كل الحوادث التاريخية والمعاصرة، وكل ما له علاقة بمسيرة الأفراد ممن رسخوا البطولة فى حياتهم، كذلك كل الوقائع التفصيلية للبشر العاديين، وكل ما له علاقة بحركة الشارع اليومية من لقطات سريعة معبرة ستكون فى ذاكرة الممثل ككتاب يفتح ساعة البروفات ليتم الاستعانة بها فى عمله، إن قيمة عقل الممثل ومعرفته ستكون لها الأهمية القصوى عندما تكون قصدية لاقطة، لها حساسية قصوى فى رؤية الحياة وجذبها لسجله وذاكرته الخاصة.

ذهبنا بعد بروفات ذلك اليوم إلى بيت "حنان" بعد أن عرفنا أن أمها قد جاءت من بيروت بعد فجيعتها بابنها. الأسود قابح فى أم "حنان" صمت وذهول يلفانها.. لا تستطيع الكلام.. حاولنا أن نكلمها.. لا أمل.. إنها شاردة مع موت ابنها..

هل الأمهات آلهة على الأرض؟ من أين لهن كل هذا الصبر المهول؟ يا لها من أمومة مجندلة بالحديد ومطوقة بالحريق. خراب هى الشوارع والمتاريس، خراب هى الزهور، خراب هى الأغاني والمسرات.. خراب.. خراب.. حتى مطلع الفجر.. خراب هى الأرض التى تبترع الأمهات وتدفعهن للنذب والجنون.. قربت الأم ابنتها منها.. وقالت لها:

.. يا بنتى (مدت يدها إلى بطن ابنتها حنان).. يجب أن تحملى.. سنسميه جلال.. (جلال اسم ابنتها الذى استشهد فى صبرا).

### بروفة اليوم الآخر:

استقر دور قضة على "ندى حمصي" لانشغال الأولى وعدم قدرتها على تحمل صعوبة الدور فمثلت شخصية "الرابع" أحد الأدوار المهمة فى المسرحية.

الممثلون مستنفرون تماماً.. فى بروفة اليوم لديهم الكثير الكثير.. على قضة الآن أن تلعب دور الملك لير.. منذ الوهلة الأولى حددنا الصراع بين قضة الممثلة ذات الفراة فى خيالها وبين ممثل زميل لها يريد ترويضها كي يبطل فعل خيالها من أجل البقاء فى دائرته.. كلما اندفعت قضة فى التذكر لدور من أدوارها يندفع هو الذى أسميناه فى المسرحية "الثالث" الربوط بشخص أعلى منه أسميناه "الرابع" وراء ظلالها.

إذا كان لابد لغضة من لعب دور الملك لير فسيلعب الثالث بالضرورة دور البهلول الذى يدعى الجنون.. العربة فى منتصف المسرح.. والصليب ينتصب فوق العربة على ظهر كورديليا المشنوقة.. تبدأ المسرحية مع فعل مسرحى عاصف.. الملك لير وسط الزمهرير والجنون.

قضة (لير): (تصرخ) ازفرى يا رياح وشقى خديك.

وأنت أيتها الأمطار.

صبي علينا ماءك حتى..

تفرقي كل شىء..

ما نحن إلا ممثلون هزليون.

نقرت الغريان حدقاتنا حتى

أحالتنا إلى عميان يجرون

سفينة لا قلب لها ولا رثة.

صليبنا على ظهورنا نشق المدن والبحار، ندق النواقيس.

عيوننا عطشى إلى ضوء الله .. قيامة. قيامة.

إنها القيامة.

فى هذه اللحظة تستفز "ندى" جسدها بحس عنيف وقوى فتصل روحها وجسدها إلى توحيد يندثر بالعاصفة ويعطى للمشاهد المناخ المطلوب.

نحن ما زلنا فى إطار الارتجال رغم أن بعض مفردات النص أصبحت فى متناول اليد.. والارتجال هنا صار يخص الجسد الذى سينطق الكثير من الكلام المجازى، ذلك الذى يعجز الكلام نفسه عن الوصول إليه.

مع جسد "ندى" وطاقتها الجسمانية ومع ملاحقة عبد الرحمن "الثالث" واندفاع حشرجته وحضوره أجسست بالراحة من البروفة الأولى. وبعد إعادة متكررة لمشهد لير أحسنا وكأننا أنجزنا مرحلة مهمة فى عرضنا المسرحى ألا وهى التغلب على عقدة الخوف من البداية.

على مسرح ابن رشيق فى تونس ما زلنا نجرى تمارين "خيوط من فضة" .. ولعل أول ما أفزعنى من البروفات هو اكتشاف إحدى علل "ندى حمصى" بعد ثلاث أو أربع بروفات .. وبعد أن أصغيت إلى نطقها والقائنها تبين أن كل حرف "ص" يخرج من فمها (ث) .. ومسرحيتنا التى امتلأت بمفردة "صبرا" ستدخل كلها إلى "ثبرا" .. وهذا يعنى أن كارثة ستحل بعرضنا القادم.

أصغيت فى البروفة الأخرى إليها بإمعان أشد فإذا بعدد الصادات فى المسرحية لا يحصى.. فماذا سأفعل مع مثلة حملتها معى من دمشق إلى تونس؟ هل أرجعها بسبب حرف الصاد اللعين هذا؟ وسأوس كثيرة انتابتنى.

ها هم الممثلون مرة أخرى فى بروفة جديدة.. وبعد مرور عشرة أيام من المخاض والصراخ والتأمل والجنون، حققوا تلك القفزة فى تجاوز ضغط النص. أصبح النص المفتوح المقترح عن طريق الكتابة والارتجال بين أيديهم. فجأة وجدنا أنفسنا وكأننا نركض بالبروفة فى الطريق الصحيح.. والذى ساعدنا فى ذلك هو المزج اللذيذ بين ساعات البروفة وبين ما يدعى بساعات الاستراحة فى البيت، أو فى حقيقة الأمر لم يكن هناك شىء اسمه الاستراحة فقد تحولت إلى حوار لمائدة مستديرة. وفى لحظات الغداء كان ثمة حوار ساخن عن بروفة اليوم والبارحة، وبشكل رائع توصلنا إلى الطريق المطلوبة فى المنهج اللاتقليدى، ننتهى من بروفة الصباح (الارتجال + الحركة الجسدية) لكى نحقق على مائدة الغداء المناقشة ثم لنعود إلى بروفة المساء وبعدها خلال ساعات العشاء نعود إلى مناقشة الممثلين للنص، وبينما يذهب الممثلون إلى أحلامهم التى تطاردها البروفات أيضًا أنزوى بعيداً كي أعيد كتابة المشهد المقترح للتعديل.

مشهد مكبث:

بعد أن حققنا فى مشهد الملك لير الدخول فى الجو الكارثى: جو الطبول والعويل، بدأنا من العرس والتابوت وموت كورديليا كي نعطي لفضة رحابة عالية فى الارتجال، أصعدناها على

سفينة أو عربة على هيئة سفينة وأطلقنا للسماء نداء التجوال والنفي... قصة : ممثلون جوالون.  
نأكل الشطايا. نمشي على زجاج محترق... جوالون من منفى لمنفى.

من دار لدار. جوالون فى البرية، جوالون، جوالون.

دخلنا فى مكبث لأننا كنا نريد أن نكشفه ونعريه، فقريناه من قضيتنا، أردنا أن نسحب فكرة شكسبير باتجاه فكرتنا وأن نبعتها فى الإطار الفلسطينى، ووفق اقتراح التمرين كان على فضاء أن تمثل ليدى مكبث، للمرة الثانية وبعد أن لعبت الملك لير كى تكشف كرهها العميق، تلعب الآن ليدى مكبث كى تكشف شهوة الدم عند مكبث، مكبث الآن هو السلطة، بكل ما تشتهييه من رغبة عارمة لتضليل القضية، بل دفنها ودفعها إلى منطقة الظل، فضاء تستقل لعبها دور ليدى مكبث كى توصل دكتاتورية مكبث بدكتاتورية عصرنا.. إنها تعرضه على المضى قدماً فى طعن ابن عمه ذى الكوفية المرقطة.

مكبث: أريد لطعنتى أن تكون خاطفة وسريعة وأن تأتى فى الصدى أو فى يؤى العين.

فى خطة الإخراج الجوهريه بنينا عالم "خيوط من فضاء" على الفرضيات التالية:  
- فضاء مسرحى مفتوح. لا تعرقله الموبيليا ولا الخشب ولا تشاكسه الاكسسوارات أو تقف ضد ضروراته.

- ممثل مسرحى مفتوح الجسد، منعقد، ينطلق فى الفضاء المسرحى المفتوح.  
- تطويع جسد الممثل إلى الفراغ للتلازم معه مرة، ورقضه أخرى.  
- حركة (ميزانسين) تعتمد الهجوم والهجوم المضاد عبر أجساد الممثلين واندفاعاتهم كل حسب فكرته وضروراته.  
- التقدم إلى الأمام - قرب الجمهور كى ينتقل عرق الممثل ولهائه وجنونه إلى ضمير المتفرج ويصره.

انتقل العمل مع ممثلى المسرح الوطنى الفلسطينى من إطار التعثر الأول (علاقة الممثل بالمرح) إلى إطار الفهم المتبادل الذى ذلل الكثير من صعوبات العمل. وأمضينا زمناً طويلاً نناقش معنى البروفة الحديث.. ما البروفة؟ ذلك سؤالنا الأول، طرحناه بوضوح وصراحة كى نتخلص من الالتباس الجوهري الذى يخض الفن. هناك مسرح اسمه مسرح الكلمة ضرب جنوده فى أرض المسرح العربى حيث حوله إلى السمع وليس البصر.. العمل بالكلمة لا يضع الممثل المسرحى إلا فى حدود لسانه المرتبط بمشاعره، وعلى أهمية هذا النوع من المسرح وتاريخه المشهود فى تقدم الحياة المسرحية إلى الأمام، إلا أنه يشكل نقطة خلاف جوهريه مع المسرح العاكس، المسرح الآخر الذى لا يتعامل مع الكلمة بوصفها منطلقاً مخزوناً بالصور التى ستتفجر بعد حين كى تتحول إلى البصر.. ما يبين نطق الكلمة والبحث فى مدلولاتها اللفظية. وبين تحويلها إلى طاقة صورية (بصرية) مسافة واسعة للتأمل.

هكذا رفعنا شعارنا الأول، نعم للكلمة ولكن كى لا تكون الوسيلة النهائية فى مخاطبة المتفرج. أخضعنا جسد الممثل إلى تمارين شاقة، ارتجالية لها علاقة بكيفية نقل مفهوم العمل من السمع إلى البصر.

### مسرح البصريات:

أ لأنه يمنح الفرصة للشكلانية التجريدية؟ كما يسميها البعض؟ أو لأن البصر (الصورة) هى أصل المسرح؟ لماذا تلج على العين أكثر من الأذن؟ ماذا سيبقى من شكسبير لو أننا نقلنا نصه وقدمنا له قراءة سمعية فقط؟ هل من دور للمخرج فى تعامله مع الكلمة خارج وجودها فى النص؟ وبالقدر الذى أصبحت مشكلة العلاقة مع الكلمة (المسموعة) والبصريات (المروضة) مشكلة مسرحية عالية وعربية قإننا وفى إطار بروفاتنا المسرحية (مع المسرح الفلسطينى) عانينا كثيراً كى نتنقل من مفهوم إلى آخر.

## العرض الأول لخيط من فضة في مهرجان قرطاج:

اليوم سيقدم ممثلو المسرح الفلسطيني كل وسائلهم في التعبير عن بطولة شعبهم. واليوم سيكون الامتحان عسيراً جداً، لم تحالفنا الظروف كي نحقق بروفة لا مع الإضاءة ولا مع الديكور، بعد دقائق سيبدأ العرض المسرحي، الفرقة الموسيقية حضرت النوتات وصاحب الإيقاع يندرن بنظراته، الجمهور بدأ يأتي، طليت الممثلين كي أتكلّم معهم الكلام الأخير قبل العرض المسرحي، اصطفا وحالة من الرعب جعلتهم في اللاوعي، هل كنا نسمع بعضنا تلك اللحظة؟ بل هل كنا نبصر ما حولنا؟ قلت للممثلين قبل العرض بدقائق قليلة ما يلي:

- ١- سنضع الشعب الفلسطيني نصب أعيننا، وليكن دم المذابح جمر قلوبنا وأجسادنا.
  - ٢- لنعطِ لأدائنا مساحة للارتجال الخاطف وأن ما سنعرضه اليوم ينبغي ألا يشابه بروفات البارحة، عرض هذا اليوم هو لهذا اليوم.
  - ٣- سنعمد بالدرجة الأولى على صدق الممثل وإيمانه وطهرانيته وقداسته قضيته.
  - ٤- العرض ينبغي أن يكتسب طابع الهجوم المباغت والسريع.
  - ٥- ينبغي إعطاء أعلى طاقة للجسد والصوت والصدق...
- ساعة العرض:

إذا نجح العرض الفلسطيني وتغلب الممثلون! لقد تأكدنا بما لا يقبل الشك أن عظمة الشعب الفلسطيني هي وراء نجاح هذا العرض الفلسطيني.

رقصة العلم..  
ورود الموتى

### الكتابة أولاً:

أصبح لفرقة المسرح الوطني الفلسطيني وقعا واضحا على حركة المسرح العربي الحديث كما أنها - الفرقة - أصبحت أمام التزامات جدية، وامتحان عسير، لها سجل أعمالها المسرحية عبر تاريخها الذي تعامل مع القضية الفلسطينية تعاملًا نضالياً أميناً لحياة الشعب الفلسطيني.

ومع اتساع ظلال الفرقة وتبلور مشروعها المسرحي، وتثبيت بعض كواثر الممثلين فيها كمحترفين ومتفرغين للمسرح، أصبح أمر الكتابة لهذا المسرح أحد أهم الإشكاليات التي تواجهها الفرقة.

وكي تنهض الفرقة بمساعيها المسرحية، لا بد لها من كاتب دراما متفرغ أيضاً ليستطيع أن يوازن مسيرة الفرقة كتابياً، وبما أننا بصدد الحديث عن الكتابة الفلسطينية للمسرح الفلسطيني فإننا أسسنا سيناريو عروضنا المسرحية التي اعتمدت بالدرجة الأولى على مفهوم كتابة العرض المسرحي، بحيث يلعب الإخراج والتقميل الدور الراسخ في نضوج العرض المسرحي، أي أننا لجأنا إلى مفهوم كتابة ثانية، وليس ذلك للخروج من مأزق ندرة النصوص الدرامية الفلسطينية بل لطبع الفرقة بطابع (بحث) يستمد وجوده من اجتهاد الفرقة المسرحية نفسها وانتماءاتها إلى حداثة الرؤية المسرحية سواء على صعيد الكتابة الأدبية أو الكتابة الارتجالية الجسدية والبصرية.

ومسرحية "رقصة العلم" ما هي إلا استجابة لغرضين، أولهما: الدخول في حداثة مفهوم "السنوغرافية" المسرحية و"الدراماتورية" التي تهيب لنا الاستعداد لتكوين جديد. وثانيهما: بزوغ الانتفاضة التي قدمت للسياسة أيضاً حداثة في مفهوم الثورة الخلاقة.

بناءً على هاتين الضرورتين تدارسنا فكرة عرض مسرحية "رقصة العلم".  
الانتفاضة:

تضعضع الانتفاضة، كفتانين مسرحيين، في جوهر إشكال جديد، بحيث تعيد لنا وعليها السؤال الأول الذي انشغلنا به دهوراً: هل من نهضة لمستضعى الأرض؟ هل من نهوض جماهيري عربي، يخلخل الجيروت المتسلط على رقاب الناس منذ زمن طويل؟



الوقائع المتلاحقة على صعيد الساحة العربية تجيبنا بالنفى وجوهر السبب أيضاً أصبح مكشوفاً ولا يخفى على أحد.

الضحية أصبح مروضاً والجلاد تغفن في ترويض رعيته وثمة تقنيات ووسائل وضعت الجلاد في خضم مدرسة حديثة لاكتشاف وسائل ترويض جديدة سيكولوجية وجسدية ومعرفية أى أن وسائل إنتاج القمع لم تعد متخلفة كالبارحة بل أصبح لديها المكنات الحيوية الحديثة فى تحويل الفرد ومسخه. ثمة انتفاضتان: الأولى صاعدة أو تحريرية وطليلية، تقود المجتمع الفلسطينى والعربى نحو الانعتاق، والأخرى انتفاضة مقلوبة يقودها جلادو عصرنا الذين رشحتهم الأحداث عبر المسلسلات الغامضة لاعتلاء منابر السلطة، مصطحبين معهم مقاصلهم كى يحتكموا بها لعصرهم.

لقد شربت السلطات شعوبها خمر القمع بحيث يدمنون تلبس الضحية، يسيرون بجانب المقصلة، فوقها أو تحتها، رغم مباغطة المظاهرات، أو تعارضات سرعان ما تحولت إلى التحفية لقد أصبحت ميزة هذا العصر اكتشاف وسيط، يزين و"يمكجج" العلاقة بين المتسلط والمسلط عليه.

الأمل الفلسطينى:

فى ذلك النهار الحديدى خرجت جوقة فلسطينية ملثمة وبيدها أعلام وحجر وجرم، كى ترشق الهزيمة وتهزمها تماماً فى ذلك النهار كتب البيان الأول للمجد الجديد.. وبالتقدير الذى نتوقف لأن يكون نهار الحديد والحجر معماً وشاملاً لأمة طال الرهان على صحتها.

بهذا القدر يضع الفن على عاتقه المضى مع الانتفاضة فى طريق واحد ورغم أن الفن سيكون أقل من فعل التاريخ العظيم هذا مهما اجتهد فى بلوغ الذروة إلا أن تجاوز الفرجة عليه والانخراط فيه أمر فى غاية الأهمية، لهذا فكرنا بعرضنا الجديد "رقصة العلم".

هذه المرة ستكون بروفاتنا قوية مملوءة بالحيوية والاندفاع لأنها ستقع تحت سحر الانتفاضة أو أن الانتفاضة ستملأ رثات بروفاتنا بالهواء النقى، وربما كانت العقبة الوحيدة والشاقة فى مسرحيتنا الجديدة هى: طرح السؤال أولاً: كيف سنحقق هذا العرض دونما شعارات ولا خطابات؟ وما الطريق الذى سيوصلنا إلى فن مختلف؟؟

فى البروفات الأولى حددنا سمات الكتابة الجديدة التى نريد التوصل إليها.. وخرجنا بما يلى:

١- الانتفاضة عمق العمل الداخلى، تنتشر فى حياة الشخصيات عبر حكاية بسيطة تسهل على المتفرج الحدث وتدفعه للأمل الجديد.

٢- ألا تكون الانتفاضة وسيلة لتقديم الوعظ والنصائح والخطابات المجانية.

٣- أن تكون الكتابة حية وجديدة فى طريقة عرضها للانتفاضة، دونما تغلسف أو غوغائية معتمدين على الكتابة الثالوثية:

أ- الكتابة النصية (النص الأدبى).

ب - الكتابة الإخراجية.

ج - كتابة الجسد.

خمس فلسطينيين، ينوون السفر إلى دولة عربية لعرض مسرحيتهم.. يدخلون المطار ولا يخرجون منه بسبب فلسطينيتهم، لهذا يقررون التذكر، واللعب داخل المساحة المغلقة التى احتجزوا فيها.. هذه حكاية المسرحية باختصار شديد.. وعرضنا سيتحدد بالضبط داخل الحيز المغلق هذا، حيث سيكتب العرض حكايته مع طائر النورس المنقرض بطيرانة، التوافق لهوائه وريحه واستقلاليته، والذى يجرى عليه فعل سحب الهواء من سمائه كى لا يطير إلا بالشكل المقترح عليه، ووفق القوانين والاعتبارات التى لا يؤمن هو بها، والتى ستفرض عليه قسراً، رغم محاولات الإيقاع به، إلا أنه وفى النهاية يطير ويخلق ويسمو بجناحيه عبر سمائه المليئة بالموت والمآمرات.

## الميزانسين:

من أين تنبع الحركة؟ وما مفهومها؟ أمى ترجمة للملاحظات المؤلف التى وضعها بين قوسين (قيام، خروج، جلوس، دخول، رفع يديه، نمتعت عيناه، صرخ.. إلخ) أم استجابة جسمانية لروحانية النص الدرامى؟

عدد غير قليل من المخرجين والممثلين يتعاملون مع الحركة على أنها هندسية تخدم النجم المسرحى، بمعنى أن يصمم المخرج خطته لإبراز أحد ممثليه، الذى يعتبره مركز فعل العملية المسرحية.

وعدد آخر، تعنى الحركة بالنسبة إليه تنفيذاً إدارياً لنقل النص، ولن تتعدى الميزانسينات عنده سوى حركة فى إطار المثلث المقترح.

أما الاقتراح الثالث، فيأتى من الإخراج الذى يصر بقوة على أن الحركة هى فعل خلق ينبع بشكل عفوى وتلقائى من استجابة روح وجسد الممثل لروح العرض ومهندسه (المخرج المعاصر).

لهذا سيكون مفهوم الميزانسين الحديث هو كشف الوجود الجديد للصورة الجديدة عبر اكتشاف مفردات النص الدرامى الموحى والدينامى.

فى مسرحيات المسرح الوطنى الفلسطينى سواء "العائلة توت" أو "خيوط من قصة" أو "ثورة الزنج" ثم "رقصة العلم" حاولنا أن ننفذ هذه الوصايا، كى نستمتع بالكشف، وصلنا أم لم نصل، تلك حقيقة متروكة لعين النقد الموضوعى. وللجمهور الحريص على التضامن مع هذه الأطروحة.

سألنا أنفسنا كثيراً: لماذا هذا الاهتمام بالجسد؟ وهل سيكون هذا على حساب الكلام؟ أيهما أقرب إلى نبض وعين المتفرج العربى؟ الصورة أم الكلام؟ الحكاية البصرية أم الحكاية الأدبية؟

أعتقد أن الكلام رغم جماليته وبلاغة معانيه، ورغم استعداد المتفرج لتلقفه، كونه يشكل علاقة سهلة غير معقدة لصيرورة الحكاية، إلا أن للعين سحراً يفوق سحر الكلمة لحظة الفرجة.

لقد خرجت الحركة من الممثل ومن المخرج دونما قسر أو وصاية أو فرض مسبق حتى أننا لم نستطع أن نتلمس بالضبط متى تحققت الميزانسينات فى عرض "رقصة العلم" فجأة وجد المثلون أنفسهم وقد أنجزوا حركتهم، وقد تبلور من ذلك التلاحق الخفى بينى وبينهم.

فى رقصة العلم أصبح الإيقاع بالمعنى المعاصر ممنهجاً وضرورياً للدرجة التى لا يمكن الاستغناء عنه فهو يشكل الحيوية الدينامية لرقص النورس، الطائر النارى، الذى يفر بإيقاعه الراقص من ذلك الحصار المبالغت الذى يعرضه للموت. ثمة صراعان إيقاعيان، أحدهما فلسفى مستتر يعيش داخل الطائر ليشكل جوهر فكرته المتمثلة بالحرية، والآخر خارجى يغذى الداخلى ويتغذى منه، وهو الإيقاع الحركى. لن يجد النورس خلاصه إلا عبر تشابك الإيقاعين.

بهذا المعنى أصبحت دلالة الإيقاع (النقر) مساوية أو معادلة لمعنى الإيقاع (إشارات الممثل). وإشارات الممثل لن تكتمل وحدها، وهى تتحرك فى الفضاء المسرحى، لأن باعثها إيقاعى داخلى سيتلازم مع الإيقاع الخارجى (النقر) كى يكتملا كضرورة مجازية ومنطقية.

ونحن إذ نتحاور حول إيقاع العمل المسرحى الذى نحن بصدد إنتاجه فإننا سنذهب بعيداً إلى ما وراء مفهوم الإيقاع الجسدى منه وغير الجسدى، حيث سنصل إلى بحث إشكالية موضوع الإيقاع، كونه بنية متكاملة، لها قواعدها ومنهجها الظاهرى والباطنى.

كلنا يعرف أنه ليس هناك عرض بدون إيقاع.. بل إن إيقاع العرض المسرحى يجد مستلزماته من إيقاع العصر الذى يتحرك على مساحته الكاتب والمخرج والممثل.

كيف هو إيقاع العصر إذن؟ لاهت؟ بطيء؟ حى؟ ميت؟ .. نحن نستنبط إيقاع عروضنا المسرحية من ينبوع الحياة الإيقاعى البنى على الاختلاف العنيف فى مظهره وفى جوهره

فالمظهرى البطيء الذى يحوى فى جوهره حالات من التوهج والعنف وآخر جوهرى وسريع فى شكله الظاهرى إلا أنه إيقاع أجوف فارغ لا حياة فيه، وإيقاع ثالث ليس فيه الجوهرى ولا الظاهرى والحياة الإيقاعية لشخصياتنا على المسرح لابد أن تجمع الجوهرى المستقر فى عمقه، والخارجى الظاهرى المعلن، وكى يكون العرض المسرحى متنوعاً ومتدفقاً يجب ألا يكتفى بإيقاع واحد، على صعيد العرض أو المثلين، أو الحركة.

إن إشتباك الحى بالسكن، واللاهث بالبطيء هو قدر الإيقاع الجديد. ففي مسرحية "رقصة العلم" كان هناك إيقاعان: أولهما طبيعى، حياتى، يجد مدلولاته فى الإيقاعية عبر تطور الفعل المسرحى المرتبط بالحكاية المسرحية، والآخر شعرى مجازى ينبع من الأول ويتفوق عليه عبر الرقص.

بهذا المعنى يعود الإيقاع، كمفهوم حديث للمسرح، صراعاً داخل العرض وخارجه، وعبر هذا الصراع يتحدد مفهوم العلاقة الإيقاعية بين الجمهور والعرض المسرحى. إذن نحن أمام حقيقة جديدة فى العلاقة مع الإيقاع المسرحى، ألا وهى إيقاع الجمهور.

كيف يحقق راقص العلم أو ممثلو رقصة العلم إيقاعهم مع جمهورهم؟ قبل بداية العرض المسرحى يكاد يكون إيقاع الجمهور فى حالة من الثبات لأنه يأتى إلى العرض دون أن يعرف ماهيته، أى أنه الآن فى لحظة اللاإيقاع، أو لحظة إيقاع اكتسبها قبل قليل من لحظة معايشة مع وسطه الخارجى، حين يدخل قاعة المسرح فإنه سينتظر فتح الستارة، وسيعرضه للعب المسرحى عبر الأفعال المسرحية إلى التدخل فى طبيعته مزاجه. كى يخرج من لحظته الخاصة وإيقاعه الخاص ويدخله فى إيقاع الفعل المسرحى.

هناك استجابتان يقدمهما المتفرج للعرض، أولها الموافقة على الدخول فى المزاج وإيقاع العرض وثانيها نبذ إيقاع العرض والتمترس داخل إيقاعه الفردى والخاص.

وسواء دخل المتفرج فى إيقاع العرض، أم لم يدخل فإنه يكون مسبقاً قد حدد مفهوم العلاقة مع ما يجرى على خشبة المسرح.. لأن رفض الإيقاع من قبل المتفرج هو أيضاً الكشف عن نقاب إيقاعى آخر يخفى وراءه ذائقة المتفرج ورغباته وميله لطبيعة محددة من المسرح.

نخوض منذ البداية فى "رقصة العلم" صراعاً إيقاعياً مفتاحاً: رقصة الطير فى حالته الجنينية دونما انخراط فى الحكاية المسرحية، بهذا نحاول، عبر هذا المدخل أن نبذر بذرات أولى لمزاج العرض وطريقته، والحياة المسرحية التى سنقترحها على جمهورنا.

وربما سيكون لهذا المدخل معنى عندما يتبلور بالتدرج البعد المعرفى لعلاقة الراقص بالجماعة المسرحية من جهة وعلاقته بالجمهور من جهة ثانية.

لأننا نتحدث عن الإيقاع فإننا فى عروضنا المسرحية، سواء فى "خيوط من فضة"، أو "العائلة توت" أو "ثورة الزنج" أو راقص العلم" نحدد الصلة الإيقاعية كأول مدخل للتجانس مع الجمهور، أو للتصادم معه، نحن نباغته بإيقاع العرض، نعرض للاهتزاز، وذلك عن طريق خطتنا المسرحية القائمة على الهجوم والمباغلة والتعرض إلى مساحة المتفرج، أى أننا لا نلتزم بالحدود الآمنة للعلاقة بين المتفرج والعرض. نحاول فى أغلب الأحيان اقتلاع المتفرج من مزاجه وطريقة تفكيره كى نقذفه بمزاجنا نحن، مزاج عرضنا المسرحى.

عرض "رقصة العلم" هو حالة اختبارية للتقرب من الوجدان الشعبى للناس، عن طريق ردها بالرقص. فهل نجحنا؟

### في أعدادنا القادمة

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| ١- النص الحجاجي العربي: دراسة في وسائل الإعلام       | محمد العبد              |
| ٢- نحو علم ممارسة اجتماعي:                           | تأليف: لويكج.د. واكوانت |
| بنية ومنطق سوسيولوجيا بورديو                         | ترجمة: أحمد حسان        |
| ٣- البحث عن الذات في التجربة العاطفية                | سميد حسين منصور         |
| عند ابن زيدون  |                         |
| ٤- فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض      | عبد الفتاح أحمد يوسف    |
| ٥- الشعرية المسرحية المعاصرة : سياسات ما بعد الحداثة | علاء عبد الهادي         |
| في العرض المسرحي                                     |                         |
| ٦- صرعى الفوانى والأغاني والحب والخمرة:              | سعود الرحيلي            |
| من أمثلة السخرية التفاضلية في الشعر القديم           |                         |
| ٧- المقدس والشعري في إبداع محمد عفيفي مطر:           | محمد فكري الجزار        |
| قراءة لديوان "والنهر يلبيس الأفعنة" نموذجا           |                         |

الخطاب الدينى فى " بندول فوكو " بعد " اسم الوردة " :  
نظرة أخرى فى مصير " السرديات الكبرى " ١ .  
سامى خشبة

---

النقد الثقافى : رؤية جديدة  
عبد الله الغدامى

---

حبك النص  
منظورات من التراث العربى  
محمد العبد

---

ظاهريات التأويل :  
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور  
محمد هاشم عبد الله

## الخطاب الدينى فى " بندول فوكو " بعد " اسم الوردة " : نظرة أخرى فى مصير " السرديات الكبرى " ! .

### سامى خشبة

قد يرى البعض أن البحث عن " الخطاب الدينى " ودلالاته فى عملين روائيين كتبهما عالم لغويات وأستاذ أكاديمى " وسيميوطيقى " عقلانى صارم الموضوعية مثل أومبرتو إيكو ، سيكون نوعاً من الافتعال أو تحميل الأمور أكثر مما تحتمل . وقد يعتمد هؤلاء على فكرة إيكو نفسه عن " حدود التفسير " The Limits of interpretation <sup>(١)</sup> " غير أن ما يشجع على هذا البحث ( بل قد يفرضه ) هو التفاعل بين ما أصبح معروفاً عن كل من تأسيس إيكو الفكرى ثم تطوره من جانب ، وانتقالاته " الواقعية " المتزامنة مع برنامج انشغاله الأكاديمى من جانب آخر .

فى مقدمة كتابه - بعنوان : " أومبرتو إيكو : الفلسفة والسيميوطيقا والإبداع الروائى " <sup>(٢)</sup> يقول مايكل سيزر Michael Caesar ( أستاذ الدراسات الإيطالية فى جامعة برمنجهام ) : " إن إيمانه الدينى بدأ يخيب بعد ( فترة ) من الشباب النشيط والعاصف فى ( منظمة ) العمل الكاثوليكي ، وكانت مرحلة منتصف وأواخر الخمسينيات - بالنسبة إليه - مرحلة أزمة دينية وسياسية وجدت حلها - فى النهاية - فى نوع من العلمانية الإنسانية ميزت كتاباته منذ ذلك الحين ( غير أنه لا يمكن لمن كان قد حظى بمثل تعليمه وتربيته - كما يقول ( إيكو نفسه ) أن يفقد إحساسه بالدين ) .. إن إيكو ، إذن ، ورغم " علمانيته الإنسانية - لم يفقد إحساسه بالدين : المعنى والفعالية ، غير أن " حركة الواقع " الاجتماعى / السياسى / الثقافى " أيضاً كانت تفرض عليه - فى اعتقاده - انشغالا بما هو " دينى " الطابع والمصدر والأسلوب .

تحت عنوان : " الأسرار والهوس والقراءة النقدية Secrets, Paranoia and Critical Reading - يخبرنا مايكل سيزر فى الكتاب ذاته : " إن إيكو قام خلال ثمانينيات ( القرن العشرين ) بشن حملة قوية فى محاضرات تانر Tanner فى جامعة كمبريدج عام ١٩٩٠ ضد ما دعاه بـ : عقدة السر : The Syndrome of The Secret فمن زاوية : رأى إيكو أن هذه العقدة ( أو : الحالة المرضية / الذهنية / النفسية ) تؤثر فى كتل Swathes كاملة من الحياة الاجتماعية ، والأنشطة ، والمعتقدات . ومن زاوية أخرى ، كانت اهتماماته أكثر تحديداً : فقد رأى أن ما يُضفى قيمة وقوة تأثير - على المعانى الخفية ، التى تقاوم التفسير مقاومة بغير حدود - إنما يمثل فشلاً للفلسفة ، ويمثل - بشكل خاص - فشلاً للفلسفة الأدبية ، أو للنظرية . ولذلك فلا بد أن ترتبط المعركة ضد عقدة السر بتأكيده ( أى تأكيد إيكو ) على حدود التفسير .. " <sup>(٣)</sup> وهو ما يعنى أن تأكيد إيكو على " حدود التفسير " إنما كان جزءاً من جهده الفكرى ، النظرى للتغلب على ما رآه فشلاً للنظرية الأدبية ( النظرية الثقافية ) فى تحليل وفهم " و " تفسير " قوة تأثير " المعانى الخفية " وفى مقاومة " عقدة السر " التى أصابت المجتمع الإيطالى - السياسى / الثقافى - يمثل ما كانت قد أصابت العديد من المجتمعات الغربية - وغيرها - فى أواخر الستينيات ، فى المرحلة التى كان إيكو قد توصل إلى حل لأزمته السياسية / الدينية - حل تمثل فى نزعه العلمانية الانسانية ، دون أن يفقد على حد قوله - " إحساسه بالدينى " .

وقد نحتاج هنا إلى نوع من " توضيح " العلاقة المباشرة أو غير المباشرة - لا يهم بين انشغال أومبرتو إيكو بالواقع الاجتماعى / السياسى / الثقافى الذى اندمج فيه وانغمس - كعنصر ناشط وليس فقط بوصفه كاتباً ومفكراً " سياسياً واجتماعياً " ( فى عموه الأسبوعى فى صحيفة : إسبريسو L'Espresso ) وبين انشغاله الفكرى والأكاديمى لتكوين نظرية فى السيميوطيقا تمثل حسب خطته : أداة منهجية - وصفية أو وظيفية - للنظرية الثقافية ككل ، وجزءاً من البنية المعرفية لتلك النظرية وأداتها النقدية من جانب آخر . ولقد قامت هذه العلاقة - بين الانشغال بـ " الواقع " والانشغال بـ " النظرية " وتجمدت فى أعماله الروائية أساساً ، وخاصة فى الروايتين

الأولين المشهورتين : اسم الورد The Name of The Rose عام ١٩٨٠ ، ثم بندول فوكو Foucault's Pendulum عام ١٩٨٨ .

وقد رأى غالبية النقاد أن " اسم الورد " كانت تمثل إحالة إلى صراع القوة بين قوى التمرد (الديموقراطية واليسارية والفوضوية الجديدة بشكل عام ) وبين "السلطة " طوال الستينيات من القرن العشرين من خلال استحضارها نوعاً مشابهاً من الصراع بين الهرطقة الدينية والسلطة الدينية / الكهنوتية وبين قوى " علمانية " ناشئة جديدة ، كانت تطل- وليدة- برأسها في خوف- وليس في استحياء- فى عشرينيات القرن الرابع عشر . ولم يكن مفهوم " عقدة السر " قد تشكل بعد فى ذهن إيكو ولا فى كتاباته حين " قرر " أن يدرس- فى الرواية- ذلك الصراع الواقعى (المعاصر ) على مرآة الصراع التاريخى . ولكن " بندول فوكو " بدت أكثر تحديداً ليس فقط لأنها تدور فى الحاضر الراهن أو بقربه- من أواخر الستينيات مرحلة عودة الشباب والطلبة - حتى صيف عام ١٩٨٤- مع امتلاء الساحة بأحداث العنف الدامية من جانب منظمات اليمين الفاشية والدينية ومن جانب منظمات اليسار والفوضوية الجديدة- وكلها لجأت إلى الاغتيال والحرث والخطف السياسى والقتل إلى آخر الوسائل الإرهابية .. لم تكن " بندول فوكو " أكثر تحديداً لهذا السبب وحده؛ وإنما لأن إيكو- المتابع ب- " التفسير " أحداث الواقع- كان قد أنضج مفهوم "عقدة السر " .. ففى " بندول فوكو " لم يجد النقاد- وربما القراء أيضاً- الإيطاليون والغربيون، صعوبة كبيرة فى إيصار ما تموج به الرواية من إشارات إلى مناخ التآمر والتفسيرات التآمرية والهوس به- الذى ساد أوروبا الغربية- لا إيطاليا وحدها- فى سبعينيات القرن العشرين التى امتدت بين التهديد الفعلى والتخيل بالعنف السياسى وبين إصرار الجميع على تأكيد وجود مؤامرة ومؤامرة مضادة ، شاركت فى هذه أو تلك- أو اتهمت بالمشاركة أطراف عديدة : من أجهزة أمن الدول السرية ، إلى محفل " ب-٣ " الماسونى و" دهاليزه " المظلمة الكثيرة المؤدية إلى أعلى مناصب الدولة من جهة وإلى رئاسة الفاتيكان نفسه من جهة أخرى .. ويقول مايكل سيزار : " كان الناس يعيشون " عقدة السر " فى كل لحظة ينظرون فيها إلى صحفهم أو يديرون مفتاح التشغيل أو أجهزة التلفزيون " (٤).

ومع ذلك فإن الانتشار الواسع للاعتقاد فى " الأسرار " - أو المؤامرات والمنظمات السرية وما إليها - ارتبط عند إيكو بشيوع إحساس عام باستعصاء " العالم على الإدراك " والفهم المنطقى، وهو ما يبدو فى أنحاء ومواقف وحوارات ومقاطع عديدة فى " بندول فوكو " ، غير أن إيكو أيضاً- فى الرواية نفسها وفى مواضع أخرى - يرجعه إلى نشوء " حالة ذهنية " عامة أو شاملة ، يدعوها مرة بأنها : " انتعاش اللاعقلانية A resurgence of irrationalism - أو انبعاثها من الموت ويدعوها مرة أخرى بأنها : " عودة إلى العصور الوسطى " . وفى لقاء عام مع الناشرين فى سوق فرانكفورت الدولى للكتاب عام ١٩٨٦ يقول إيكو : " حين يكف الناس عن الاعتقاد بوجود الله والإيمان به ، فإن هذا لا يعنى أنهم لا يؤمنون بشئ ؛ إنما يعنى أنهم يؤمنون بكل شئ " وهو ما سنراه واضحاً فى نهاية " بندول فوكو " (٥).

ونحن نفترض أن العودة إلى اللاعقلانية ، أو إلى " العصور الوسطى " يتساوى - بشكل عام على الأقل- مع العودة إلى السرديات الكبرى " Metanarratives " الحاكمة ( التى كانت حاكمة !! ) قبل أن يحكم عليها بأن تنقرض to be extinct فى عصر الثورة التكنولوجية ؛ عصر إمكانية إنتاج المعرفة ، وتعلمها ، واستهلاكها بصورة فردية ؛ عصر سيادة " الوسائل- لا الغايات " على حد ما توقعه ماكس فيبر Max Weber فى بدايات القرن العشرين ، وأمن فرانسوا ليوتار على كلامه ؛ عصر القضاء على قدرة المعرفة وسردياتها الكبرى \_ على تحقيق حالة أو حالات : " التوحيد " unicity \_ من قبيل " الوحدة القومية " أو وحدة القوانين العلمية وعالميتها .. الخ .. نفترض أن إيكو ، وقد رأى أن شيوع " عقدة السر " كان تعبيراً عن تلك الحالة الذهنية/ النفسية/ العامة فى حالة " انبعاث اللاعقلانية " و" العودة إلى العصور الوسطى " فإننا قد رأى أيضاً أن السرديات الكبرى Grand narratives التى حكمت تلك العصور لم

تفترض أو لم تكن قد انقضت، وإنما كانت قد بدت \_\_ وإن بقيت \_\_ كامنة \_\_ هامشية، لروح طويل نسبيا من الزمن ، حتى ظننا المابعد حداثيون ( ليوتار أساسا ) قد انقضت وفقدت مبرراتها ..

غير أن إيكو ، وإن لم ينكر وجود " عقدة السر " فإنه في الوقت ذاته أراد أن يطرح جذورها أو صورة قديمة " أصولية " لها على خلفية من الجدل ( الصراع ) بين " السردية الكبرى " لللاهوت الكاثوليكي المستندة إلى تفسير خاص لكل من رؤية أرسطو ومنهجه المنطقي ورؤية القديس توما الأكويني للكون من جانب آخر ، و "السردية الكبرى " للحدثاء \_\_ في مرحلة ولادتها \_\_ مع بدايات القرن الرابع عشر \_\_ استنادا إلى مزيج جمع بين تفسير مقابل لللاهوت نفسه وبين تفسير آخر للمنطق الأرسطي ذاته ، و " تجريبية " روجر بيكون وعقلائيته " الجديدة " من جانب ثالث.

غير أننا سوف نحتاج هنا إلى " وقفة " موجزة نبين العلاقة بين نظرتي كل من إيكو وليوتار: علاقة " التزامن / الجدل " بين نظرتين متعارضتين لوضع تلك السرديات الكبرى الحاكمة ولصيرها.

ففي عامين متعاقبين نشر الفيلسوف الفرنسي فرانصوا ليوتار كتابه الأول \_\_ سبب شهرته الأساسي : " شرط ما بعد الحدثاء The Postmodern Condition " عام ١٩٧٩ ، ثم نشر عالم اللغويات والسيميوطيقا الإيطالي أومبيرتو إيكو Umberto Ecco روايته ( المفاجئة والمفاجأة ) الأولى : " اسم الورد : The Name of the Rose " عام ١٩٨٠ ، ولكن ليوتار عاد بعد ثلاث سنوات من نشر رواية إيكو فنشر " أطروحته " الثانية الكبيرة : " التباين : عبارات تتنازع وموضع نزاع The Differend : Phrases in Dispute " عام ١٩٨٠ .. فعاد إيكو بعد سنوات خمس فنشر روايته الثانية ، والعجيبة : " بندول فوكو : Foucault's Pendulum " عام ١٩٨٨ .. ونحن نفترض أن " حوارا صامتاً " أو ضمنياً كان يدور بين الفيلسوفين ، موضوعه هو مصير "السرديات الحاكمة الكبرى Meta Grand Narratives : The " ووضعها حسب المصطلح الذي صاغه ليوتار منذ كتابه المهم عن شرط ما بعد الحدثاء. في المجتمعات " ما بعد الحدثاء " : السرديات التي كانت تحكم "إيمانات البشر" وتصوراتهم عن الدين والأمة والمجتمع والطبقة والعلم والعرفة .. الخ .. وأن الحوار كان يدور حول ما إذا كانت تلك " السرديات الكبرى " قد تغيرت مصداقيتها لدى البشر ومبررات وجودها \_\_ بحكم تطورها ذاتة في إطار المجتمعات : " المابعد صناعية / المابعد رأسمالية المعاصرة " \_\_ حسبما أكد ليوتار، أم أن تلك السرديات تنبعث بقوة في أشكال مغايرة من جديد، وتوضع \_\_ مرة أخرى ومثلما كانت دائما \_\_ موضع البحث والتساؤل الذي يدفعها إلى أن تتقلب في صورة متجددة ستتشكل حسب كل سياق \_\_ اجتماعي أو ثقافي أو معرفي ، حسبما رأى إيكو ( في كتابه المؤسس عن : " نظرية السيميوطيقا " ونشره عام ١٩٧٩ \_\_ قبل عام واحد من نشر اسم الورد ؛ وفي العام ذاته الذي شهد نشر كتاب ليوتار : " شرط ما بعد الحدثاء " وذلك رغم أن أومبيرتو إيكو نادرا ما استخدم مصطلح "السرديات الكبرى الحاكمة " .. ولم يستخدمه مطلقاً في أية إشارة إلى " فكر " ليوتار، وذلك كله \_\_ بالإضافة إلى ما سبق \_\_ رغم بعد المسافة بين فكر كل منهما ومنهجه وعلاقته بالنظرية الثقافية بشكل عام .

كان ليوتار قد رأى في " شرط ما بعد الحدثاء " أن فكرة " المجتمع " ذاتها قد بدأت تفقد مصداقيتها ( في المجتمعات مابعد الصناعية المعاصرة ) بوصفها شكلاً "توحيدياً " \_\_ مثلما تتمثل في فكرة " الهوية القومية " . وأن المجتمع بوصفه وحدة Unicity وشكلاً توحيدياً - سواء أكان وحدة عضوية متأسكة ( كما عند دور كايم ) ، أو منظومة وظيفية ( كما عند تالكوت بارسونز ) أو كياناً واحداً يضم طبقتين متصارعتين ( كما عند ماركس ) - لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولاً في ضوء " السرديات الحاكمة الكبرى Grand Metanarratives " وبسبب تزايد رفضها.. إنها " السرديات " التي توفر للناس اعتقاداً ، أو إيماناً " غائياً " teleological .. يضيفي المشروعية على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والعرفة - بما فيها الدين . فالسرديات الكبرى هي ما تتمثل في المعاني الرئيسة العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقادات ( وليس مجرد العقائد ) التي



توفر هدفاً مقبولا ومصداقاً للعمل والمعرفة والعلم ، وللمجتمع ككل .. ورأى ليوتار أنه في المجتمع المعلوماتي المعاصر: مجتمع ما بعد الصناعة والرأسمالية والطبقات والهويات الموحدة ، ابتعد تماماً احتمال وجود مبرر مقبول للمعرفة أو للعلم .. بينما كان الإيمان الديني ( متمثلاً في أحكام ومنطلقات العقائد الدينية نفسها ) هو القادر في الماضي على تقديم ذلك المبرر ؛ بل أضاف إليه عصر الحداثة الاعتقاد في " الهوية القومية " إلى أن قضت المستحدثات التكنولوجية على ضرورات المجتمع " فانقلبت التركيبة مثلما تنبأ ماكس فيبر من الغايات إلى الوسائل .. وبصرف النظر عما إذا كان نوع التوحيد الذي تحققه السرديات الغاربية هو من النوع التأملّي (الديني) أو التحريري ( القومي ) فإن مشروعية المعرفة لم تعد مستندة إلى أي نوع من "السرديات الكبرى " القديمة ؛ وعلى ذلك فإن أفضل سبيل الآن لفهم المعرفة والعلم ذاته ، والمجتمع بالتالي ، والتاريخ هو فهمهما جميعاً باعتبارهما " ألعاباً لغوية Language Games " على طريقة نظرية فيتجنشتاين التي تشير إلى أنه ليس بوسع أي نظرية أو مفهوم ( أو: سرديّة- عند ليوتار ) أن تستوعب اللغة في كليتها - التي تساوى " المجتمع وعقائده وسردياته " .. وكل السرديات والسرديات التأملية بشكل خاص ليست سوى ألعاب لغوية هي نفسها أجزاء من ألعاب لغوية أكبر..

غير أن أومبيرتو إيكو كان له تصور آخر ، تجسد خير تجسيد في الروايتين؛ مما يقتضي نظرة مدققة ، ولو قليلاً في تطوره ..

كان أول كتاب أصدره إيكو باللغة الإيطالية- بالطبع- هو ما كان في الأصل بحثه التمهيدى لنيل درجة الدكتوراه من جامعة تورينو بعنوان " المشاكل الجمالية ( في أعمال ) القديس توماس الأكويني "<sup>١٦</sup> وكانت أولى رواياته ( أو أعماله الإبداعية ) التي نشرها بعد ذلك بأربع وعشرين سنة ( عام ١٩٨٠ ) هي : " اسم الورد " التي مثلت واستعادت صورة دراماتيكية مثيرة للصراعات الرئيسية والثانوية- بين التيارين الرئيسيين في " الثقافة " وفي " الفكر " الغربي الدينين / العلمانيين أواخر العصور الوسطى ( الأوروبية ) : التيار الديني التقليدي ، والتيار " العقلاني " -الحداثي الوليد آنذاك .. فيما كان كل من التيارين ينسب نفسه- في وقت واحد- إلى كل من " خطة الله للإنسان في الكون " و " المنطق العقلي " الإنساني معاً : التياران ينتسبان- أو ينسب كل منهما نفسه- إلى القديس ( توماس ) وإلى الفيلسوف المنطقي (أرسطو) معاً ؛ ولكل منهما- مع ذلك- تفسيره لما أراده الرب للبشر وأوصله لهم عن طريق رؤى القديس أو عن طريق منطق الفيلسوف، وسواء تجلّت هذه الإرادة في شكل " أحكام " مطلقة ، أو في شكل بني ذهنية تحكم كلا من " التفكير " البشري وتجسيده اللغوي أو : " التعبير " ثم تتحول- هذه " البنى " إلى " قواعد " صارمة تخضع كلا من حقائق العالم- المادية والذهنية- و " معرفة " الذهن الإنساني بها ، في مقابل الرؤى- المستندة إلى كلمات الرب وسيرته والمستمدة منها- التي تحولت- في " تعبيرات " القديس إلى " أحكام " جعلتها تفسيرات المؤسسة (المؤسسات) الكهنوتية أحكاماً نهائية مطلقة لا تقبل المناقشة حتى من داخل المؤسسات ذاتها .. ( المنظمات الرهبانية : البندكتيين / الأغنياء- وهم من أدوات البابوية ورؤساء هيئات القضاء الديني أو محاكم التفتيش وأعضائها ؛ يقابلهم أو يواجههم - على الأسس ذاتها - الفرانسيسكان : الفقراء المتقشفون الذين جعلهم موقفهم الاجتماعي أقرب إلى تساؤلات " الطبقات " المهورة والفقيرة عن كل من: مغزى تحريم الأحكام للتفكير الحر، ومغزى تفسير الأحكام لصالح من يملكون الدنيا ، فيستولون لأنفسهم على الآخرة أيضاً ) ..

في " اسم الورد " وضع أومبيرتو إيكو الفريقين ( البندكتيين والفرانسيسكان ) في مواجهة ساخنة وحادة معاً ؛ واختار بطله العقلاني من الأخيرين ؛ فهم أقرب إلى العقلانية بحكم وضعهم الطبقي ؛ لكى يضع التفسير " المغلق " لأحكام القديس موقف الدفاع العدواني عن نفسه أمام هجوم ( تساؤلات ) العقل الحداثي في لحظات ولادته الأولى ( في الجيل التالي لروجر بيكون<sup>١٧</sup> ١٢١٤-١٢٩٢ ) المههضة رغم ذلك. كان " المهاجم " هو الراهب العقلاني ، ويليام من

بسكرفيل ، الفرانسيسكاني ، وتلميذ روجر بيكون ، أو التلميذ على أفكاره والذي يجمع إلى منهجية بيكون التجريبية ( الساذجة نسبياً ) لاهوت القديس ( توماس ) ومنطقية الفيلسوف ( أرسطو ) ، وكان طوال " الرواية " ممثلاً وحيداً لهذا العقل الحدائى ، التسائل ، الشك ، الناقد ، الميال إلى وضع الأقوال ( مأثورة أو مستندة إلى المأثور ) والأفعال معا على محك التجربة والشك والاستقراء أو الاستنتاج .. كان وحيداً فى معسكره المحصور ( ليس معه سوى الراهب الشاب آدسو من ميليك الذى استخدمه إيكو ليكون " العين " البصرة التى سترى نحن من خلالها صورة المكان والشخصيات ، و " الأذن " التى نسمع من خلالها أقوال ويليام وستتعرف على فكر هذا " البيكونى / الأرسطى " اللاهوتى العقلانى العلمى المبكر ، واللسان الذى سيروى لنا فى النهاية الأحداث ( راجع الفصل المعنون : ما بعد الكتابة Post Script - المنشور فى نهاية الترجمة الإنجليزية للرواية : A Harvest Book: Harcourt & Camp Sant- Diego, 1984 ) .. ولكن " المعسكر " المقابل كان يضم جميع الآخرين- تقريباً من رئيس الدير وراهبانه- إلى " بعثة التفتيش " البنديكتية التى أرسلها البابا .. إلخ .. حتى " الراهب " سيفر ينوس : عالم النباتات والأعشاب والسموم ( كأنه صورة مستنسخة من الصورة الأسطورية لروجر بيكون نفسه ) الذى يفترض أنه يحكم تخصصه وعمله الكيميائى التجريبى " فى المعمل " على السموم والأعشاب والأدوية قد صار أكثر استعداداً لتقبل " مبادئ الفكر العقلانى الحدائى " التى يحملها الراهب ويليام من بسكرفيل - حتى هذا الراهب يبدو- فى التفكير- أسيراً لمنظومة تفسيرات الأحكام المغلقة ، لا ينتبه- إلا بصعوبة شديدة- لوجود " منظومة فكرية " مقابلة يستند إليها ويليام فى تحليله لأحداث ( أو حوادث ) القتل والانتحار فى الرواية .

بل هو لا ينتبه أبداً لوجود مثل تلك المنظومة الفكرية " الجديدة " .. وربما لم يكن بمقدورنا نحن أن ننتبه لوجودها لولا " شروح " ويليام ، التى سنتعرف نحن عليها من خلال ما سيحكيه لنا تلميذه الشاب ، البنديكتى الحائر بعد احتراق المكتبة ، واندثار كل ما كانت تحويه من " معرفة " - بما فيها مخطوط أرسطو الضائع عن " الكوميديا " وفنائها ( الجزء المفقود من كتاب " الشعر " فيما هو شائع فى الدراسات الأرسطية ) .. ومعها الراهب الأعشى المتعصب " الذى ينتظر ظهور عدو المسيح : " جورج من بورجوس " .. الذى كان قد أخفى المخطوط بعد أن نفعه فى السُّم لئلى يقتل كل من يلمسه ..

ولعل جورج من بورجوس نفسه أن يكون الممثل الأنموذجى النهائى لذلك المعسكر المقابل : معسكر " السردية الكبرى " القديمة : سردية التفسير المغلق لكل من لاهوت القديس وفكر الفيلسوف السائدة أو المسيطرة فى عالم " اسم الورد " .. لعله أن يكون الممثل الأنموذجى النهائى لمعسكر تلك السردية ، ليس فقط لأنه كان السبب المباشر فى سلسلة " الجرائم " الغامضة التى واجهها ويليام من بسكرفيل بمبادئ سرديته الساذجة الجديدة ( ساذجة كانت ما تزال رغم فعاليتها فى كشف غوامض كثيرة فى النسيج الواقعى / الفكرى لعالم السردية القديمة المغلقة ) .. وإنما لأن جورج من بورجوس هو الذى " كان " يقف كالتنين الخرافى فى الأساطير القديمة ، حارساً على " البوابة المحتملة " لإمكانية أن تخسر " السردية القديمة " أساس وجودها ، ألا وهى بوابة : " التفكير النقدى " الحر الذى تتضمنه " الكوميديا " وقف جورج من بورجوس حارساً كالتنين الأعشى ، يمنع و " يقتل " بالسُّم الذى نقع فيه المخطوط الضائع الطالبيين المتطفلين حتى لا يفتح " الضحك " باب السخرية أو التهكم الذى يمكن أن يفضى إلى هدم المقدسات ( الأيديولوجية ؛ الاجتماعية .. إلخ ) التى تقوم عليها السردية كلها ( لننتذكر باختين عن رابليه ! ) . والدهش فى نسج إيكو - جدلية " هذه الحراسة الصماء للسردية القديمة ، أنه يلملمها من كل خيوط " عقلانية " السردية ذاتها : من أحجيات الأرقام ، إلى ميكانيكا التروس ، إلى متاهات الدهاليز ، إلى كيمياء السموم ، إلى محاجات المنطق الموجهة لتبرير- وليس لمجرد تفسير- اللاهوت المغلق ، المحرم على الفحص- وليس مجرد النقد ؛ وأسلوب حفظه الوحيد هو " النقل " اعتماداً على الذاكرة ( ذاكرة واحدة أحياناً ) ولعل تجسيدها الفنى- بالغ الذكاء فى الرواية- هى أسلوب " حفظ " المكتبة- التى تعد فى ذاتها التجسيد المادى للسردية التقليدية المغلقة كلها :

فليس للمكتبة " أرشيف " وليست مرتبة حسب الموضوعات ، ولا حتى حسب أسماء المؤلفين أو تواريخ الصدور ، وإنما هي مرتبة حسب تتابع زمن ورودها للمكتبة ؛ أى : حسب تسلسل زمن ظهور " كل جزء من مكونات " السردية " العامة كلها ، كيفما اتفق ؛ والجميع يعتمدون على ذاكرة راهب واحد يحفظ هذا التسلسل وأماكن وضع المكونات وأزمنة تأليفها وأسماء مؤلفيها .. إلخ .. ذاكرة واحدة ، تنوب عن عقول الجميع وعن أى ترتيب موضوعي لمكونات السردية ؛ فالترتيب الموضوعي ذاته سيكشف ( يفصح ؟ ) وجودها ؛ وهو باب محتمل آخر للنقد ، يكشف المتناقضات على الأقل ..

غير أنه- مثلما أكد التاريخ الشكلي لهذه السردية ، أو مثلما أكدت كتابة تاريخها من خارج التاريخ الفعلي لعلاقتها بعقول الناس ومعتقداتهم وخيالهم ( ومصالحهم ؟ ).. مثلما أكد هذا النوع من كتابة التاريخ " من خارجه " .. كان لابد أن تحترق " المكتبة " وأن يبدو الأمر كما لو كانت السردية المغلفة القديمة قد بادت في الحريق وهلك معها تزيينها الحارس ( وأيضاً حسبما تقتضيه تركيبة مجموعة / منظومة " علامات " الرواية- على المستوى الدرامى ) .. رغم أن السردية الجديدة التى مثلها ويليام من يسكر فيل- لم تكن قد أكملت زمن " حملها " فى رحم التاريخ الشامل ولم تكن قد تهيأت لأن تولد بعد .. لن تولد هذه السردية الجديدة ، سردية العلم التجريبي والتفكير الوضعي المنهجي- بصورة المختلفة التكملة- الربط بذلك العلم ولادتها الشرعية إلا بعد قرنين على الأقل من عصر ويليام من يسكر فيل- تلميذ روجر بيكون- واحتراق مكتبته السردية القديمة فى نهاية " اسم الوردة " .. أى عندما تتكامل دلالة أعمال الفلكيين والفيزيائيين الجدد : كوبر نيكوس وجاليليو وكبلر ، مع أفكار بيكون " الثانى " .. فرانسيس ، لكى يثبتوا أن " كرة الأرض تدور " .. فيمكن- بناء على ذلك أن يوجد " بندول فوكو " الذى يجعلنا نرى الأرض تدور، أو يجعلنا نرى دوران الأرض ، ونحن معها ..

ليس هذا فحسب ؛ فالسردية القديمة ذاتها لن تموت هكذا " ميتة المفاجأة " فى حريق هائل واحد، ويبدو أن إيكو يدرك " جدلية " العلاقة ( العلاقات ) بين التجليات والمكونات العديدة لكل من السريتين ( وعلاقتها بكل من عقل الإنسان ومستويات وجوده الاجتماعى / الثقافى ) إدراكاً أعمق بكثير- وأكثر صدقاً مع التاريخ الفعلي- مما قد يوحي به الإدراك السطحي لدلالة احتراق المكتبة فى نهاية أحداث : " اسم الوردة " .. أو لدلالة مواجهة حركة " البندول " الأدبية فى بداية- ثم فى نهاية " بندول فوكو " ..

فى كتابه : " التأويل والمبالغة فى التأويل " (١) يدرس أومبيرتو إيكو بشئ من التفصيل والكثير من المعرفة المعلوماتية أصول فكر النزعة الهرمية (٢)، فى القرن الثانى للميلاد ثم إحياء هذا الفكر فى نزعة عصر النهضة الأفلاطونية الجديدة ، وتجديده خلال القرن السادس عشر فى إطار عملية مزج الكابالا (٣) اليهودية بالمسيحية (الشعبية ) خارج إطار الفكر الاسكولائى الرسمى للكنيسة ( الكاثوليكية ) . ويوضح- بتفصيل كامل العلاقة المعقدة بين هذا التجديد الأخير والولادة المتعثرة للعلم الحديث ( وهى علاقة لم تكن دائمة ذات طبيعة عدائية ) ؛ ثم يواصل إيكو الكشف عن مظاهر استمرار وجود كل من النزعة الهرمية متمتجة بالكابالا اليهودية فى الفكر المعاصر، ويقول: إن النزعة الهرمية تقوم على رفض مبدأ : عدم التناقض : مبدأ ( أو بدئية ) أنه لا يمكن للشئ أن يوجد ، وأن لا يوجد فى وقت واحد: إن " هيرميس " . وهو " الإله " الرئيس فى الفكر الهرمسي ، إله غامض متحول ليست له صورة ثابتة ولا حال مستقر ولا " إرادة " نهائية ، وهو يمثل عملية " تحول Metamorphosis " دائمة (وهو- لهذا- كان أول راع للفنانين والتجار واللصوص والرحالة .. وكذلك للرافين: مؤولى الأحلام والرؤى والنبوءات، وللمترجمين، ويقول :

" ليس للتأويل حدود ؛ هو عملية لا نهائية . إن محاولة الوصول إلى معنى نهائى ، بعيد عن المتناول القريب ، تؤدى إلى القبول بانزلاق- أو بانجراف للمعنى لا ينتهى أبداً .. إن كل شئ- سواء أكان أرضياً

أو سماوياً ، يخفى سراً ما . وفي كل مرة يُكتشف فيها سرٌّ ما فإنه سوف يشير إلى سرٍّ آخر في حركة دائمة نحو سرٍّ نهائي . غير أنه لا يمكن أن يكون هناك سر نهائي . إن السر النهائي في " المعرفة " الهرمية هو أن كل شيء سرٌّ ؛ ولهذا فلا بد أن يكون السرُّ الهرمي سرّاً خاوياً ( لا يخفى شيئاً ) .. " (ص ٣٧ المصدر السابق )

اللزعة الهرمية ، ليست - إذن - سوى أحد تجليات أو مكونات " السردية " القديمة : سردية قيام " الوجود " الأرضي والسماوي معاً على أساس من إرادة علوية ؛ أعطاه العقل الإنساني تأويلات بلا نهاية ، كان بعضها مفتوحاً ، والكثير منها أصر على أنه " التأويل " الوحيد ، والنهائي ، مغلق لا يسمح بغيره ولا بتغييره هو نفسه . فيما يبدو لـ " تأويل " إيكو نفسه ؛ أن السردية الجديدة العلمية / الحدائثية سردية قابلية الوجود لأن يُعرف وأن تُسر أغواره وأن تكشف قوانينه ؛ وهي ذاتها سردية استحالة معرفة الوجود كل مرة واحدة وإلى الأبد ؛ وتأكد أن كل اكتشاف لحقيقة أو قانون هو محض اكتشاف مؤقت ؛ وأن ما يقام على مثل هذا الكشف المؤقت والجزئي لابد أن يكون مؤقتاً وجزئياً بدوره .. يبدو من هذا التأويل أنه " من البدهي " أن تقوم علاقة " تداخل " بين السرديتين ؛ رغم أنه يبدو " من الخارج " فقط أن السردية الجديدة حاولت ، وما تزال تحاول ، أن تقضى على القديمة ، وأن تحل محلها .. إن " بندول فوكو " المتدلي من قبة متحف سان مارتان دي شان Saint-Martin des champs من نقطة في مركز " صُرّة " القبة ، لكى تثبت حركة " الثقل " من الشرق إلى الغرب وهو يتطوح في الوقت ذاته من الشمال إلى الجنوب - أن الأرض تدور طبقاً لما " اكتشفته " أول أسس السردية الجديدة ، فخاضت بسبب كشفها - أول المعارك وأشهرها - مع " و " ضدها " السردية القديمة . إن هذا البندول - بكل ما يمثلُه بالنسبة للسردية الجديدة ، هو نفسه يخفى سراً ما ، يؤدي كشفه إلى سرٍّ آخر ؛ بل إن ما يحيط به من آلات ، ومركبات ومعدات وما لانهاية " من " مخترعات " جاءت نتيجة لتطبيق مكتشفات " السردية " الجديدة نفسها ، كلها - بل كل منها - يخفى سراً ما ؛ يشير بشكل أو بآخر ، ومن زاوية أو أخرى ، إلى " ما لا نهاية " مركزية ما ، ولذلك ألم يكن غريباً ، أن يشعر جاسويون ، راوى " بندول فوكو " وأحد أبطالها الثلاثة بأنه :

" وهكذا . لم تكن الأرض هي ما حدثت فيها بمعنى ، إنما السموات ، حيث يمكن لغز السكون المطلق . لقد ( أخبرني ) البندول أنه بينما يتحرك كل شيء - الأرض والمنظومة الشمسية ، والسدم والمجرات والغيوم السوداء ، وكل أبناء التمدد الكوني الهائل - فإن نقطة وحيدة تقف ساكنة : قطب ؛ ثقب ؛ سن ، يستطيع الكون أن يتحرك ( دائراً ) حوله . أنا أيضاً أدور مع الجميع ، غير أنني أستطيع أن أرى الواحد ، الصخرة ، الضمان ، سحابة الضباب المضيئة التي ليست جسداً ، ولا شكل لها ولا وزن ولا كسم ولا صفة ؛ التي لا تبصر ولا تسمع ، ولا يمكن إدراكها بالحواس ؛ والتي لا توجد في مكان ، ولا في زمن ، وليست نفسها ولا ذكاء ولا خيالا أو رؤيا أو رقماً أو نظاماً أو مقياساً . ليست ظلمة ولا نورا ؛ وليست خطأ ولا هي صواب " (١١) ..

في " المتحف " حيث يشير البندول إلى تلك " النقطة " القطب ، الصخرة ، الضمان ، التي جعلها عقل جاسويون ورؤيته مركزاً تلتقي عنده دلالة ( دلالات ) السرديتين جميعاً - في هذا المتحف ، الذي يبدو لأول وهلة كأنه النصب التذكاري لتأكيد انتصار سطوة السردية " العلمية " التكنولوجية " الحدائثية الجديدة " ، فيه تتجلى - على العكس - دلالة وشواهد " وحدة السرديتين " وعدم تناقضهما ؛ شكلياً ، على الأقل :

... " وبعد هذه السلسلة من الآلات القديمة - التي كانت تتحرك في

زمن سابق ، وهي الآن ساكنة وقد صدمت نفوسها ، لتصبح مجرد نماذج للكبراء التكنولوجية الحريصة على استعراضها لكى

يبهر الزائرين- ينصب " كورس الاستقبال " يحرسه من اليسار  
 أنموذج تقريبي لتمثال الحرية الذي صممه بارتولدي لعالم آخر ،  
 و من اليمين تمثال لباسكال<sup>(١٧)</sup> هنا يحيط بالبنديول المتأرجح  
 - من الجانبين- كابوس عالم حشرات مصاب بالهلوسة :  
 كلابات وكماسحات وهوائيات وملاقط وزنبركات وأجنحة:  
 مقبرة لجثث ميكانيكية تبدو كما لو كان من الممكن أن تبدأ العمل  
 من جديد في أي لحظة- ومفناطيسات ومحولات تيار مستمر  
 و مولدات ومقليات وآلات بخارية ومحركات . وفي الخلف ، في  
 القاعة المؤدية إلى الداخل ، فيما وراء البندول ، تستقر تماثيل الأصنام  
 الأسورية والخلقونية والقرطاجنية ؛ تماثيل ضخمة لـ " بعل "  
 كانت بطونها تلمع بالنار الملتهبة منذ أزمنة بعيدة، وتوربينات  
 محركات نورمبرج التي ما تزال قلوبها تلمع فيها المسامير : تلك كانت  
 - في زمن من- محركات للطائرات . وهي تشكل الآن بقية  
 مربعة من ضحايا الجذام استلقت على الأرض تتعبد  
 للبندول ؛ كما لو كانت سلالمة العقل والتنوير قد حكم  
 عليها بأن تقف إلى الأبد حارسا ماهرة على الرمز المطلق  
 للتراث والحكمة " . ( الرواية ص ٧ ) .

فإذا كانت هذه هي رؤية جاسوبون لهذا " المتحف / العلمي / التاريخي / التكنولوجي " فإن  
 جاسوبون نفسه يبدو من البداية تجسيدا لهذه العلاقة الخفية ، المستورة والجامعة بين  
 "السرديتين": إنه باحث أكاديمي " منهجي " علمي معاصر ، نبأ الرواية وهو مشغول بكتابة  
 رسالته الجامعية لدرجة الدكتوراه حول " تاريخ فرسان المبدع ولغزهم Knights  
 Templars " أو : Knights of the Temple ؛ غير أن "اللفظ " أو : " السر " مرة أخرى  
 سيكون هو همه الأول ؛ بعد لقائه بزميليه : بيلبو- الثوري " السادي " القديم الذي أنهكت  
 تحولات العالم وإحباطاته كلا من ثوريته وماديته اللتين تعتبران أكبر وأخطر منتجات " السردية  
 " العلمية الجديدة فتحوّل إلى " متفرج " على هذا العالم ومتهمك عليه ، مندمجا في تكوينه  
 اللاعقلي / المخطط " في وقت واحد ؛ ثم ديوتاليفي Diotallevi اليهودي المتملص من "   
 اليهودية " بوصفها ديناً ؛ لاجئاً إليها بوصفها " لغزاً هرمسياً " في صورة الكابالا : اللفز الذي  
 سوف يسيطر على " عقل " الأكاديمي الحدائي جاسوبون لكي يبنى " حكايته " لعملية اكتشاف  
 "الخطة " السرية للفرسان التي وضعها من بقي من قادتهم بعد أن قضى عليهم ملك فرنسا فيليب  
 العادل عام ١٣١٠ .. وتحويله عملية "اكتشاف" الخطة إلى عملية " اختلاق " خطة لا وجود لها  
 إلا في عالم " الأسرار " المنتشرة بين كل الثقافات وغيرها: من البرازيل إلى التبت مروراً بكل الشرق  
 الأوسط والعالم المتوسطي وأوروبا الأسرار " عابرة الثقافات " وعابرة العصور أو الأزمنة :  
 فالخطة نفسها ، تمتد بين هموم-خوفو وعصره وبين " كومبيوتر " ديوتاليفي : الكمبيوتر المسمى:  
 "أبو العاقبة Abullavia " الذي تحول من أكمل تجليات " الحداثة " إلى بوابة ذات اتجاهين :  
 نحو ما بعد الحداثة ؛ ونحو ما قبلها ، دون تحديد لاتجاه ما هو : إلى الأمام ، أو ما هو : إلى  
 الخلف : ذلك أن كل شيء في " بندول فوكو " يؤكد تلك العلاقة المتوترة الجامعة بين السرديتين  
 ويجسدها ؛ تخرج الجديدة من قلب القديمة لكي تعارضها ، معترجة بها ، وتحل محلها- في  
 صورة جديدة ، دون أن تلغيها : فلا يمكن لأيهما أن تخلي المسرح تماماً للأخرى : لا مسرح  
 "المجتمع / المعرفة " ولا مسرح "العقل / الخيال " .. وذلك أن التوحيد الإنساني "الروحي /  
 العقلي " و" الفردي / الجمعي " سوبا لا يمكن أن يتوقف عن إيجاد- أو حتى عن خلق " سير "  
 ما ولا عن محاولة فض مقاليد ما أوجده أو تخيله من أسرار ..

في كتابه الصغير المهم: " المرض حتى الموت The Sickness Unto Death :

(١٨٤٩) يؤكد سورين كيركجارد أن " اليأس " أو " القنوط " هو ذلك المرض الروحي الذي لا بد أن

يؤدى إلى " الموت : موت النفس ( الروح ) الإنسانية " .. ويقول : إن أخطر أنواع القنوط وأكثرها شيوعا هو النوع الذى يعجز الناس عن اكتشافه داخلهم ؛ بل قد يعتبرونه -خطأ- عكس حقيقته . وفى مجتمع خلا من الروح استولت مؤسساته على وظائف الروح حتى بالاسم لا تبقى أسس حقيقية للروح أو للذات الحقّة ولا يوجد أثر لهذه الأسس فى أشكال الحياة المتفق عليها والراسخة . حينذاك تميل الإمكانيات الروحية إلى أن تجد لنفسها ما تحتاج إليه من متنفسات خارج تلك الأشكال ، فتعثر عليها فى الجنون أو فى التسمم الدينى أو فى عبادة الجمال : ( الجميل أو المتظاهر بالجمال ) أو فى السياسة الطوباوية <sup>(١)</sup> . ورغم أن كيركجارد قد رأى أن المخرج الوحيد للروح الإنسانية ، الذى يحقق لها تكاملها ويعيد إليها إحساسها بأنها "روح حقيقية " مستقلة ومتكاملة وحرّة ، هو " الإيمان faith " أو : " الاستعداد لقبول مهمة أن تصبح ذاتا تسيرها قوة علوية -و- ولا تسير هى نفسها بنفسها " .. رغم أن كيركجارد رأى ذلك ، فإننا لابد أن نفكر فى المخرج الذى رآه- أو حتى "تمناه" ذلك المسيحى : " المؤمن دون حاجة إلى مؤسسة ولا وسيط " باعتباره المخرج "الوحيد" الممكن فى تصور هذا الفيلسوف الراض لكل من التكريس الهيجلى للدولة الطاغية وللمؤسسة الكهنوتية ، والمتمرد على بدايات تحول " المؤسسة الحدائية " : مؤسسة السلطة التى : " استولت على وظائف الروح حتى بالاسم " .. ولكنه الراض أيضا للطريق " الضد / هيجلى " الآخر الذى كان كارل ماركس قد بدأ تأسيسه قبل صدور " المرض حتى الموت " بعام واحد ( البيان الشيوعى- ١٨٤٩ ) .

و لكن كيركجارد (أو حتى ماركس ) ما كان يتخيل أن تندمج " المتنفسات الخمسة جميعاً ( الجنون والتسمم الدينى وعبادة أى -من- أو : كل من .. الجميل والمتظاهر بالجمال والسياسة الطوباوية ) وأن تبتكر " الحياة " الإنسانية مزيدا من تلك المتنفسات الزائفة أو تعود إلى متنفسات زائفة قديمة تصوغ منها جميعا سلسلة من الأسرار المعقدة لكى تستخدم المزيج فى تصور واقعها شديد التعقيد وحل إشكالياته دون أن تفكر للحظة واحدة فى "السّر" التقليدى- أو حتى الحل- البسيط (السادج- ربما حتى من منظور العقلانية المتطرفة ! ) وهو الإيمان والتسليم لقوة علوية ما بتسيير " الروح " .. ذلك أن كيركجارد- فى منتصف القرن التاسع عشر وفى ظل "إصلاح دينى " مأمول ومتاح يساعده إصلاح سياسى / اجتماعى مأمول ومتاح أيضا- كان " يمكن أن يأمل فى أن تستعيد " السردية " القديمة نقاءها الأول السابق- حتى- على كل من : "رؤى القديس " توما الاكوينى ( الذى حول .. الإيمان .. إلى عقيدة ) ومنطق الفيلسوف (أرسطو الذى استخدمته مؤسسة العقيدة لكى تتمكن من الاستيلاء على وظائف الروح ! ) .. وما كان يمكن أن يتصور " الوضع " الذى واجهه أومبرتو إيكو فى أواخر القرن العشرين : بلغت " سردية " الحدائى الجديدة منتهاها إلى قدر من التعقيد يفوق قدرة حتى " المؤسسات " التى أنشأتها على الفهم - وأحيانا حتى- على مجرد السيطرة ( وهى السردية التى قامت فى الأصل على كل من: الفهم و : ( تحويله إلى أداة لتحقيق السيطرة ) .. ربما كانت " السردية " القديمة التى حاولت احتكار " السّر " بإلغاء كل الأسرار السابقة أو مصادرتها ، وإقامة " سرّها " الخاص على أساس من القوة ذات البناء الصارم ( يبدو منطقيا ومفروضا فى آن ) .. قد تحولت إلى إحدى أدوات السردية الجديدة لتحقيق السيطرة بالقوة إن استعصى الفهم أو إن استعصت السيطرة عن طريق مجرد الفهم ، لذلك أصبح من "الواقعى" - إن لم يكن من الضروري- أن يسعى الروح الإنسانى- فى توفيق الدائم إلى إيجاد أسرار وقض مغاليقها ؛ ذلك التوفيق الذى يدفعه البحث عن متنفس من يأس - أو قنوط - كيركجارد ، ولكن يحكمه السجن داخل احتمالات المتنفسات الخمسة الممكنة- أصبح من الواقعى أن يكتب " مستكشف " لأصول ومسيرة السرديتين معا- مثل أومبرتو إيكو- عن ذلك السّر المختلق الجديد ( أو عن " أحد " الأسرار المختلقة ) الجامع للعديد من أسرار السرديتين المتصارعتين التمازجتين ، واللّتين تتخلق فى رحم تاريخهما المشترك أسرار كثيرة ..

للسّر الذى اكتشفه- ثم اختلقه جاسيون وزميلاه تجليان رئيسيان يسيطر أولهما على "البنية " الخارجية للرواية ، ويتراعى الثانى على طول امتداد ( نسيج ) النص الروائى كله : أما البنية فتتشكل باعتبارها الكشف الجديد ( أو مجرد كشف جديد ) دلالة " شجرة السيفيروت

Seferot Tree " التي تنصدر صورتها الكتاب (شكل ١) وتتحول أسماء " تجلياتها " العشرة إلى عناوين " أبواب " الرواية العشرة أيضا : كثير ( التاج ) ، حوخمة ( الحكمة ) ، بيناه ( الفهم ) ، حيزيد ( الرحمة ) ، جيفوراه ( الحكم / القانون / الشرعية ) ، تيفيريت ( الجمال ) نيساه ( الأبدية / الأزلية ) ، هود ( الجلال / العظمة ) ، ييسود ( الأساس ) ، ملكوت ( المملكة ) . وأما " النسيج " الروائي - مادة الحكى - بلحمته وسداه فيتشكل داخل تلك البنية وتتشابك خيوطه : من حانة للمثقفين المحيطين في المدينة الإيطالية الحديثة ( ميلانو ) إلى شوارع المدينة نفسها التي تموج بمظاهرات ومعارك اليساريين والفاشيين " الثائرين " ضد منظومة مدينتهم " الحداثيّة " التي يرفضها كل منهم من زاوية معارضة لزاوية الآخر أو نافية لها : يريدون تقويضها كل بأداته الخاصة ، فيما هي تتقوض وتتحوّل بكل مكوناتها إلى مجموعة من الألعاب الاجتماعية / المعرفية / التكنيكية / اللغوية الخالية من أى دلالة منطقية أو معني ملموس. لا شئ في هذه " المدينة " يرتبط بعلاقة واضحة بإحدى المكونات الرئيسية الكبرى للسردية الجديدة التي يوحى " العصر " بأنها قد فرضت سيطرتها منذ بدأت السردية القديمة في الاندثار مع " حريق " المكتبة القديمة الهائل في دير : " اسم الوردية " . على العكس ؛ فالنطق الاستقرائي ، والاستدلال التجريبي الذي بدا " هناك " وكأنه يرسى أسس " الحداثة " وسرديتها الجديدة ، يبدو الآن وكأنه قد فقد ثوابته : إن بيلبو العلماني اليائس وديوتاليفي اليهودي الكابالي ، يردان تأسيس معهد أكاديمي لدراسات اللامعنى المقارنة Comparative Irrelevance - وفي المشهد أو الموقف الطويل في الحانة مع جاسويون - في بداية علاقتهم الثلاثية الفريدة - يتبادلون حوارا يؤكد أنه لا معنى لأى شئ ؛ ولا " حقيقة " كامنة في أى شئ : لا الدولة ، أو الكنيسة ، أو الأحزاب ، أو الثورة ، أو العلم ، أو الفن ، أو التاريخ ، أو الدين أو الفلسفة ، أو الأشياء المتعينة التي أنتجت " التكنولوجيا العلمية " ، أو " المعرفة " بأسرها - بالمعنى الذي أنتجه العلم التجريبي الحديث وأساسه الاستقرائي / الاستدلالي . وذلك رغم أن مهنتهم في دار النشر هي " تدقيق " تلك المعرفة بالذات ونشرها ( أو : هكذا كان ) فملما يحدث في الحانة وفي شوارع المدينة حيث يتخلّى الناس عن أسس " حداثتهم " وعن معالها ، سوف تصبح مهمة دار النشر هي تدقيق " معرفة " من نوع آخر ، ونشرها : نوع " هجين " تختلط فيه كل " للنماذج / الضد " للسرديتين : القديمة والجديدة معا ..

يتشعب النسيج الروائي منطلقا من خلفية المدينة (أردن خيط واحد ينطلق من الدين أو مؤسسته الرسمية- الكنيسة- ودون خيط يؤدي إليه ) . وتتلخص الخلفية كلها في بورتين : الأولى هي : حانة بيلارد ، حيث يتآخى ممثلو كل تيارات الحداثة -متناسين حروبهم " الأهلية " عندما ينزاح حجاب الوعى ؛ يكتشفون أنه لم يبق من أسس " سرديتهم " سوى القدرة العلمية على الكذب وحفظ النظام ، حيث يمكن كتابة التاريخ السياسى لسنوات " نهاية الحداثة " تلك- من ١٩٦٨ وما بعده- من خلال " ارتقاء شراب المثقفين من :الويسكى العادى الخلوط وتحوّله إلى الويسكى المعتق ، ثم إلى خلاصة الويسكى النقى الفاخر ! " ..

أما البؤرة الثانية فهي : دار جاراموند للنشر- Garamond Press التي ستحوّل من دار لنشر علوم " الحداثة " التجريبية الوضعية إلى نشر " الخرافة " المدعومة بالعلوم ذاتها . في الحانة ، يكتشف الثلاثة المعنى الجديد للحكمة " الأولى : البحث عن " السر " ؛ وهو البحث الذي سينتهى إلى " اختلاق " سر خاص بهم : كان جاسويون قد اختار دراسة " اللغويات " : لا الأدب ، أو التاريخ ، أو السياسة : " ربما لأننى كنت على الدوام محاطا بالحماس فى الصباح ؛ فقد وصلت فى الأمسيات إلى مساواة التعلم واكتشاف المعرفة بالشك . أردت أن أدرس شيئا يلتزم بما يمكن توثيقه فى تعارض مع ما لم يكن سوى مسألة رأى " - ( الرواية ص ٤٦ ) .. وللأسف يكتشف فى دار النشر أن " الشئ الذى يلتزم بما يمكن توثيقه " ليس علم اللغويات ، وإنما الموضوع الذى ظن أنه يستطيع بدراسته لغويا أن يفصح الخرافة لكى يكتشف مع زميله أنها أصبحت هي " الحقيقة " ؛ لأنها أصبحت هي : " ما يعتقد الناس بقوة أنه موجود " ؛ كان قد وضع خطة علمية لرسالة عن " فرسان المعبد " على أساس أن يفصح خرافة أنهم لا يزالون موجودين بعد

سبعة قرون من هلاكهم لأنهم إذا كانوا لا يزالون؛ فإن الموجودين : " ليسوا فرسان المعبود ". ولكنه في دار النشر سوف يكتشف أن نشر ما هو " خرافي " ومتعلق " بالأسرار " أغشى هو ما يؤمن به الناس بالفعل ، وبأنه " الوجود " الفعلي . في دار النشر سوف يتعرف مع زميله الكافرين - بما قامت عليه " الحادثة " وبما أنتجت - مثله تماماً - على من يتوهم أن هناك " خطة " وضمتها الفرسان قبل هلاكهم - أو من بقي منهم :- خطة ذات مراحل ترتبط بكل " علوم " الأسرار القديمة و " منظماتها " السرية ولغات الشفرة ، وخرائط الغازها ، وطقوسها وتعاليمها ، ممتدة عبر الزمان وتحيط بكرة الأرض . وعندما غادرهم هذا الشخص نصف المخبول في ظنهم على الأقل (الكولونيل أردننتي ) عرف جاسويون وزميله أنهم : " كانوا قد بدأوا يلعبون بالنار : النار الإغريقية ، التي تحرق وتدمر " : سوف يلحق الدمار بتماسك أي واحدة من السرديتين ونقائضها : فإذا كانت السردية القديمة في شكلها " الحميد " الرسمي والعلني قد انتهت إلى استيلاء المؤسسة على وظائف الروح ، وانتهت في شكلها " الخبيث " المضاد والسري أو الخفي إلى ذلك الخليط المعتد من معابد إيزيس الرومانية إلى " علم الأرقام Numerology " الفيثاغورثي إلى أسطورة فرسان الكأس المقدس . Knights of the Graal ، إلى أسطورة لغز فرسان المعبود ، إلى حكمة الكابالا وإلهها الخفي الذي يتكامل عبر فيوضاته \_ أو تجلياته \_ لكي يتجسد في " أبنائه " المختارين في النهاية ليحكم العالم من خلالهم ؛ وبذلك تستولى " الخرافة " نفسها على وظائف الروح .

إذا كان هذا هو مآل السردية القديمة بوجهيها فإن السردية الجديدة لم تكن أحسن مصيراً : أصبحت اللغويات والرياضيات وأنواع المنطق الحديثة أداة لصنع " ذكاء " قادر \_ في أقصى إمكانياته \_ على إنتاج " صورة " لا " إبداع " حقيقي فيها تحل محل الحقائق التي بدأت العلوم القدرة على " التوثيق " و " التأكيذ " رحلتها للبحث عنها ، وأصبح " التاريخ " شبكة محكمة من " المؤامرات " أو " الخطط " فيما أصبحت الفلسفة - كما أصبح العلم ذاته - مجرد " آراء " تدحضها آراء أخرى ، أو احتمالات قد تتحقق أو قد يتحقق عكسها . فلماذا لا يكون مصير السرديتين معاً أن تتوحد بقايا كل منهما ؟ بل قد يمكن أن نقول : أن تنشأ الصورة الجديدة لهما معاً أو : التركيب الجديد Synthesis الناشئ من تلك البقايا ، أو الناشئ حتى - من : تحولات السرديتين لكي يصبح " التوهم / الحقيقة " ، وكشف " سره " هما الشغل الشاغل للجهد العقلي المعاصر ، أو المستقبل بل أن " الخرافة " المدعومة بالوثائق و " العلم " والصور الكاذبة المصنوعة " علمياً هما كل ما بقي من السرديتين معاً في " اعتقاد " الناس ، متمارجين ، متكاملين ، متمتعين بـ " وجود " حقيقي وملغوس ١٩ .

في كتابه النظري المشهور : " العمل المفتوح " (١٠) يبدأ أومبرتو إيكو الفصل الثالث تحت عنوان : " التفتح ، والإعلام ، والاتصال " بالسطور التالية :  
 " في تكريسها للبنى الفنية التي تتطلب مشاركة خاصة من جانب المتلقين ، فإن البيوطيقا Poetica المعاصرة لا تفعل سوى أن تعكس انجذاب ثقافتنا إلى " غير المحدد Indeterminate " لأن كل تلك العمليات التي بدلاً من أن تعتمد على تتابع ضروري وأحادي المسار للأحداث ، فإنها تفضل أن تكشف ميداناً فسيحاً من الاحتمالات وأن تخلق مواقف " غامضة " مفتوحة أمام كل الاختيارات والتفسيرات الفعالة " ( ص ٤٤ ) .

وعلى ذلك؛ فإننا نعتقد أن روايتي إيكو - اسم الوردة ويندول فوكو - تطرحان - بالتأكيد - احتمالات عديدة أخرى للتفسير ، وقراءات بلا حصر . وقد تتميز " ويندول فوكو " بشكل خاص بهذه الخاصية ؛ بوصفها " عملاً مفتوحاً Opera Operta " إلى درجة هائلة ؛ خاصة فيما يتعلق بالمغزى المحتمل ( الدلالات المحتملة ) لربط بنية الرواية بشجرة السيفيروت في الكابالا اليهودية من خلال علاقة كل باب من أبواب الرواية باسم ( ودلالة ) كل فرع من فروع الشجرة العشرة ( وقد يكون المغزى القريب ، والمرتبط بزاوية القراءة السابقة - هو أنه : لا تاج في البدء ولا مملكة في



النهاية ، وأن " الشجرة " كلها فى النهاية ليست سوى " خطة " أخرى غرسها فى " اليقين " الزيف وهم "قديم" متأصل ): وأيضاً فيما يتعلق بالمقطعات التى يبدأ بها " فصول " الأبواب ، بعدة لغات ، وكلها تشير إلى " خفايا " السر الذى : " تشيده / تكشفه / تنفيه " الرواية فى آن معاً : سرّ خطة فرسان المعبد وما يرتبط بها كأسطورة اليهودى التائه ، وأنساطير منظمات "سرية / خرافية " الطابع أخرى كثيرة . وبلغت النظر أن بعض هذه المقطعات أخذت من كتابات " معاصرة " يعود بعضها إلى ما قبل عام نشر الرواية ( ١٩٨٨ ) بسنوات قليلة قرب أواخر القرن العشرين ؛ الأمر الذى يشجعنا على أن نتمسك \_ إلى درجة معقولة \_ بقراءة للرواية تقول بأن إيكو كان يريد أن يطرح قضية مصير السرديتين الكبيرتين وتلاقيهما ، بل تفاعلها وامتزاجهما : سردية العصور الوسطى ، وسردية "الحداثة" التى تلتها وبعض السرديات الجانبية لكل منهما ، من منظور مختلف ( معارض ربما ) لمنظور فرنسا ليوثار ، قد يكون أكثر صدقاً و " واقعية " وأكثر خصوصية ، وإخصاباً للنظرية الثقافية التى أراد إيكو أن ينقذها من فشل الفلسفة ! .

الهوامش :

(1) Bloomington :Indiana, U.P.1990

(2)Umberto Ecco : Philosophy ; Semiotics and the work of Fiction . Polity Press; Cambridge 1999 . P.1.

(٣) المصدر السابق ص ١٤٥ .

(٤)المصدر السابق ص ١٤٦ .

(5) Joann Cannon : The Imaginary Universe of Umberto Ecco - Modern Fiction.S.Winter 1992 . P.P : 895-905

(6) The postmodern Condition (1979) trans-Manchester U.P 1984 .

(٧) القديس توماس الأكويني (١٢٢٤ - ١٢٧٤) Aquinas, St Thomas أكبر فلاسفة اللاهوت الكاثوليك فى العصور الوسطى وعلمائه ، ترك كمية هائلة من الكتابات ( فى أقل تقدير تبلغ ٨ ملايين كلمة ) ، جاء أكثرها فى صور تعليقات على الأناجيل ، وعلى فلسفة أرسطو ومنطقه ، وبعضها جاء فى صورة " مناقشات جدالية " حول طبيعة الحقيقة ، وقدرة الله ، وعن النفس ، والروح ، وطبيعة الشر . وأشهر أعماله الآن " رسالتان فى اللاهوت " الأولى من : " صدمة الإيمان الكاثوليكى فى مواجهة الأمم " والثانية فى اللاهوت الصرف . ومات قبل إتمامها ، وكان قد توقف عن الكتابة بسبب " رؤيا " عاناها أثناء القداس ، ومات بعدها بشهور قليلة .

(٨) روجر بيكون ( ١٢١٤ - ١٢٩٢ ) فيلسوف وعالم إنجليزى . ولد فى إيلشستر بمقاطعة سومرست ، وتعلم فى أوكسفورد حيث صار زميلاً لروبرت جروسستيس Robert Grosseteste أسقف لينكولن وصديقه ، واسع النفوذ فى الكنيسة الإنجليزية وفى الدولة على حد سواء ، ورائد حركة الإصلاح " الأخلاقى " بين كهنة الكنيسة البريطانية ، وعالم اللغة ، والعبريات ، واليونانيات ، إضافة إلى تأليف تعليقات عديدة على "فيزياء - طبيعيات " أرسطو ، وتأكيد أهمية المعرفة " العلمية " .. ما كان له عظيم الأثر على يكون نفسه حتى جعله يتوقف عن دراساته اللاهوتية ليتفرغ لدراسة اللغات القديمة ( اليونانية والعبرية والعربية ) والعلم التجريبي ، وفى عام ١٢٥٠ عاد إلى أوكسفورد وانضم إلى الرهبنة الفرنسيسكانية غير أن الشكوك أحاطت بإيمانه فمُنح عام ١٢٥٧ من التدريس والوعظ وأُرسل إلى دير الرهبنة فى باريس ، ولكن البابا كليمنت الرابع سمح له بالعودة عام ١٢٦٥ حيث واصل " بحوثه وتجاريه " كما واصل الكتابة ، غير أنه منع مرة أخرى من التدريس وأودع السجن بعد موت كليمنت .. وفى السجن أكمل كتابه : "مختصر دراسة الفلسفة " لجمع المعرفة المتاحة فى القرن الثالث عشر ، ونقد النظام التعليمى السائد فى عصره ، وكان قد أنجز عمله الأشهر : " كتاب الفنون الكبير " الذى أهداه للبابا كليمنت الرابع قبل موته . وبعد إدراك بكونه للعلوم الطبيعية ، وخاصة الفيزياء والكيمياء والفسيولوجيا إدراكاً بالغ التقدم بالنسبة لعصره ؛ مع إضافاته المهمة للمنطق ؛ رغم أن معاصريه اتهموه بممارسة السحر الأسود والسحرة .

(9) Interpretation and Overinterpretation ; Cambridge U.P. 1992-

و فى هذا الكتاب فصول كلها كل من : ريتشارد رورتي وجوناثان كالك و كريسيان بروك روز .

(١٠) النزعة الهيرميسية Hermeticism نسبة إلى هيرمز ، أحد آلهة الإغريق ، حامى التجار واللصوص ومرشد أرواح الموتى إلى العالم السفلى . فى العصر الهيلينستى امتزج فى مصر والشرق بإله المصرى توت Toth إله الكتابة والسحر ونسبت إليه وإلى كهنته كتابات كثيرة قيل أنها تحوى على كل أسرار المعرفة والعلم

والحكمة ، وفي العصور الوسطى نشرها يهود المشرق في أوروبا وتحولت إلى أحد أسس الكابالا اليهودية والمعرفة الغنوصية .

(١١) الكابالا Kabbalah المعنى الحرفي للكلمة العبرية هو : التراث ، ولكنها تشير إلى نوع من التصور الحلولي اليهودي تطور على أيدي عدد من الكهنة والحاخامات اليهود ( مثل إيزاك الأعمى وإبراهيم اليوسكي وموسى الليوني ولوريا الصفي وغيرهم ) على مدى القرون من التاسع إلى السادس عشر، وتقوم على أساس الربط بين فكرة " العلة الأولى " التي تتحول تدريجياً وعلى مراحل الزمان إلى " الإله الواحد " الذي يخلق الكون بدوره تدريجياً من خلال قيوساته مستخدماً القوى السحرية للحروف ( حروف اللغة العبرية ) والأرقام لكي يكتمل هو والكون الذي يحل فيه قيمة مما - وذلك اعتماداً على كل من التصورات الفيثاغورية عن " قوة الأرقام والحروف " والأفلاطونية الجديدة عن فكرة " النقيض الإلهي " . وفي حالات عديدة تحولت " الكابالا " إلى مادة للأعمال السحرية وأساس لها ، وفي حالات أخرى تحولت إلى " حركة مضادة لليهودية التقليدية " (والمسيحية بالتالي ) . ولكن الكتاب " العمدة " للكابالا ، وهو : " الزوهار " الذي كتبه موسى الليوني ( من : ليون الفرنسية ) حولها إلى " مركب " معقد من علم الحرف ، وعلم الأرقام والميتافيزيقا ، والحلولية .

(12) Foucault's Pendulum . Tran . By William Weaver;Ballanline Books.  
New York - 1989 - P.5.

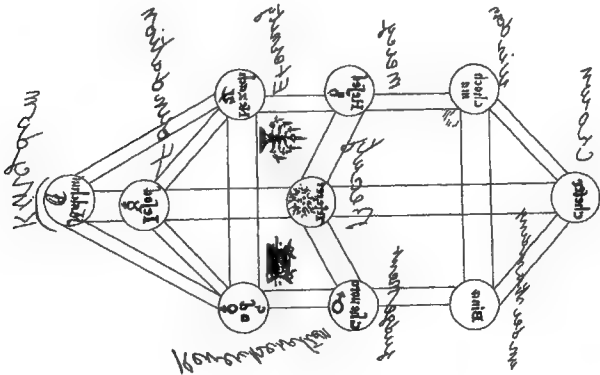
(١٣) بليز باسكال Pascal ; Blaise فيلسوف رياضي فرنسي من القرن السابع عشر ، شارك في تأسيس علم الحساب والتفاضل والتكامل واختراع آلة للحساب ، كما أجرى تجارب مبكرة في فيزياء المواد وفي الفراغ؛ ويعتبر أحد مؤسسي النزعة التجريبية في البحث العلمي ، وأحد مؤسسي الرياضيات الحديثة .

(١٤) عن مقال: كيركجارد ؛ سورين أباي Kierkagrd, Soren Aabye بقلم : " البروفسور ألاسدير هاناى Prof. Alastair Hannay - جامعة أوسلو في : Companion to philosophy.The Oxford University . Ed. By Ted Handrich ; Oxford U.P. 1999

(١٥) شجرة السيفيروت Sepherot Tree - في الكابالا : شجرة الخلق: ليست " شجرة " وإنما تعد الكلمة استعارة لتوضيح تشابك فروع ( أو : أغصان ) الفيوضات أو التجليات الإلهية ( وهذا هو المعنى الحرفي لكلمة " سيفيروت " العبرية ) : التاج في القمة يشير للإرادة ، يستند إلى الفهم والحكمة ويقومان على القانون والرحمة، والجمال . قسيم الحب في الوسط ليكون منبع الخلق والتجديد ؛ يتبعه الجلال والأبدية ويتأسسان على " الأساس " الذي يؤدي إلى ، ويقوم على " الملكة " ..

و الرسم المنشور ، من وضع سيزار إيفولا ، في البندقية عام ١٥٨٩ .

(16) Umberto Eco : The open work . Tr. By Annu Cancogni ; Harvard U.P.1989.



لماذا النقد الثقافي...؟

وهل هو بديل فعلى عن النقد الأدبي...؟

وهل الشعرة لا السياسة - أو السياسة - هي النسق المهيمن...؟

هل فى النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كى نبحث له عن بديل...؟

أولا تكون مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة...؟

هذه أسئلة مازلت أسمعها من أناس هم من أهل المهنة، مهنة النقد، وأهل الصنعة، مما يجعلها أسئلة مصيرية بها تتقرر وجهة المشروع عبر كشف وظيفيته، وكما نعرف من الفيزياء وعلوم الطبيعة فإن العضو الزائد الذى لا وظيفة له يصبح عضوا دوديا يستأصل أو يخمد فى حال كونه أهدية.

ولندأ الحكاية من آخرها، حيث لا نملك إلا أن ننسب النقد الأدبي إلى الأدب، وفى المقابل فإننا سننسب النقد الثقافي إلى الثقافة. وهذه لعبة ساذجة ولا شك، إن نحن وقفنا عند هذا الحد الذى هو أشبه بتفسير الماء بعد الجهد بالماء.

ولكن المسألة ستعقد لو جربنا أن نسأل أنفسنا عما نقصده بمصطلح أدب ومصطلح ثقافة. وهما مصطلحان نجنح كثيرا إلى الجزم بأننا نعرفهما ولا نحتاج إلى تعريفهما. ونرى أنهما من الوضوح لدرجة لا يحتاجان معها إلى تعريف. غير أن أى دارس للأدب وأى دارس للثقافة يعى أن الأمر أكثر تعقيدا مما توحى به الانطباعات الأولية. وما من أحد إلا ولديه تعريف من نوع ما لكل واحد من المصطلحين، غير أن العضل يبدأ حينما نجرب البحث عن تعريف مجمع عليه. وبما أننا لن نجد تعريفاً واحداً يتفق عليه الجميع، من أهل المهنة تحديداً، فهذا معناه أننا أمام مفهوم متعدد الوجوه ومتعدد الاحتمالات، وهو لهذا مفهوم مفتوح وحر بل هو زئبقي وغير قابل للثبات. وهانحن من زمن أرسطو ونقاد العرب إلى زمن ياكوبسون ونحن فى الحيرة ذاتها فى تعريف (الأدبية) كما أننا منذ الأزل وإلى زمن جرامشى وفوكو وقيرتز ونحن مع مصطلح (ثقافة) فى كر وفر حول تحديد ما نقصده بهذا المصطلح.

ولا شك أن هناك رابطاً وثيقاً بين النقد الأدبي والفلسفة منذ جمع بينهما المعلم الأول فى التنظير وإلى اليوم حيث يقول كولر بحلول النقد الأدبي محل الفلسفة ثم حلول (النظرية) كعلم ومقولة محل الكل<sup>(١)</sup>.

وإذا كان الرابط بين النظرية النقدية والفلسفة أزليا فإننا هنا أمام منشط نظرى معرفى فكري، ولنا أمام منشط تذوقى بلاغى جمالى خال من تعقيدات الفلسفة وهروقاتها.

وحيثما أقول هذا فإننى أشير بوضوح إلى ما نجنح إليه عربيا من كره موروث ومترسخ للفلسفة، يبلغ حد التحريم أحيانا، والنفور الاجتماعى أحيانا أخرى حتى صارت كلمة: لا تتفلسف علينا، شتيمة يوصم بها من يلعب لعبة الجدل الفلسفى. وصارت كلمة الفلسفة، اجتماعيا، مسبة يجتهد الرء فى نفيها عن نفسه.

ولقد أشار الجاحظ إلى تميز العرب فى البديهة واحتفائهم بها، فى مقابل التروى والتفكر<sup>(٢)</sup>، والاحتفاء بالبديهة هنا يعنى حبنا للبلغى الصاعق، والكلمة، الساجعة المسجوعة، حتى لقد صاروا

يطربون للأجوبة المسكتة، أكثر من طريهم للقول المحفز، واخترع كتاب السلاطين فن التواقيع، الذى هو خطاب فى الإسكات ولجم الناس.

هذا ما يشير إلى مكبوت نسقى يرتبط ارتباطا وثيقا بما نسميه فى العرف العام بالأدب. وذلك أن الأدب هو فن القول البليغ الأول، ويأتى الشعر على رأسه حيث يأتى الشاعر الفحل الذى يعلو بمقدار قدرته على إسكات الآخرين ولجمهم. ويعلو بمقدار قدرته على الارتجال البلاغى الخلاب عاطفيا، بغض النظر عن وجاهته الفكرية. حتى لقد استهزأ الباحثون بالمنطق والفكر واسترشد بامرء القيس الذى ما كان يعنيه من المنطق والفلسفة شىء. ولاشك أن تسمية شعراء الروية بعبيد الشعر هى تسمية ذات بعد نسقى.

إذا قلنا هذا بوجهيه أى كون النقد الأدبى مرتبطا عضويا بالفلسفة، تاريخيا وإجرائيا، وفى الوجه الآخر فإن الحس العربى النسقى حس ينفر من التنظير الفلسفى ويطرب لما هو بلاغى، إذا قلنا هذا فإن المعضل سيتكشف بشكل جلى، وهو أن النقد الأدبى فى الثقافة العربية يعيش بين مزدوجتين لم تنكسرا قط.

أى أنه وليد فلسفى احتضنته البلاغة كأم مرضعة ثم صارت هذه الأم المرضعة أما بديلة عن الأم الطبيعية. كحال الطفل يولد من أم وتربيه أخرى غير الأم الرحم.

هذا جعل النقد الأدبى فنا فى البلاغة، ولقد كانت البلاغة هى الأصل التكويني الأدبى عربيا، وإن جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفى المتنوعة، إلا أن الغاية القصوى للنقد ظلت هى الغاية الموروثة من البلاغة، وهى البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالها، أو كشف عوائقها. ويكفى أن يكون النص جماليا وبليغا لكى يحتل الموقع الأعلى فى سلم الذائقة الجماعية وفى هرم التميز الذهني.

ولم يقف النقد الأدبى قط على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعى لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالكون النسقى للثقافة الجماعية.

لاشك أن الجميل مطلوب وأساسى، ولاشك أن السؤال عنه جوهرى وضرورى، ولكن ماذا لو أن الجميل الذوقى تحول إلى عيب نسقى فى تكوين الثقافة العامة وفى صياغة الشخصية الحضارية للأمة..؟

هذا ما لم يقف عليه النقد الأدبى، ولم يجعله فى سجل تفكيره. وهذا ما يمكن للنقد الثقافى أن يقوم به ليسهم فى مشروعات نقد الخطاب. ولكن كيف...؟

## - ٢ -

لقد كان للنقد الأدبى إنجازات كبرى على مر العصور، ويكاد يكون هو العلم الأكثر امتدادا والأعمق تجربة بين سائر العلوم فى الثقافة العربية. ولاشك أنه هو العلم الذى حقق لنفسه استقلالا نوعيا عن المؤثرات السلطوية، ربما لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه علم غير نافع ولقد كان الشعراء يستهترون بالنقد وباللقويين كما ورد عن الفرزدق وعن البحتري<sup>(٣)</sup>، وبالتالي فهو غير سلطوى، وفى الوقت ذاته هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس له دخل فى أى حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تاريخية، ولقد نص القاضي الجرجاني والصولي على فصل ما هو أدبى عما هو دينى.

ولذا نلاحظ أن الخطاب النقدي الأدبى هو العلم الذى تتجلى فيه الأريحية الذاتية، حيث تغيب الذات المتكلمة، ويكون الحديث عن الآخر، وليس عن الذات، كما يتسع فيه الجدل بحرية تامة، بعيدة عن التكفير والتخوين. ولم يجر تكفير ناقد أدبى بسبب نقده قط فى الموروث القديم، بينما كان التكفير وتهم التزندق تحاصر الممارسات العملية الأخرى، الدينية المذهبية، وكذا الخطاب الفكرى بل الشعرى أيضا.

هذه الحرية النوعية للخطاب النقدي أعطته حيزا عريضا للتحرك والتنوع في التجريب والاجتهاد، ومن ثم نما الخطاب النقدي وتطور وتنوع، وانفتح على الثقافات الأخرى، منذ أرسطو الذى جعلوه معلما أول لهم، إلى آخر ما هو جار اليوم فى الثقافة النقدية العالمية، كل ذلك فى تواصل غير منقطع ولا متردد. ولم يكن هناك التزام مبدئى مع المقولات، على عكس العلوم الأخرى التى تتحكم فيها قوانين الصح والخطأ وأنظمة الجائز والمنوع، حيث لا ممنوعات ولا حدود فى مجال المصطلح المجازى والبلاغى.

هذه ميزة معرفية نادرة تجعل هذا العلم علما حيويا وحرا، وهى ولاشك قد أفرزت منظومة من المصطلحات والمقولات المجرية مع أدوات إجرائية مدربة، وهذا منجز علمى ضخم لا يمكن تجاهله، أولا، ولا يمكن الاستغناء عنه، ثانيا. ذاك إن نحن أردنا أن نكون منهجين فى عملنا وفى تصورنا للظاهرة التعبيرية.

من هنا فإننا نقول إن النقد الثقافى لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبى، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجى الإجرائى للنقد الأدبى.

وهذه أولى الحقائق المنهجية التى يجب القطع بها.

### - ٣ -

إذا نحن قلنا بالتمسك بالأداة النقدية، بما أنها أداة، أولا، ثم بما أنها أداة مجربة مدربة، وتستند على تراكم نظرى وتطبيقي عريق وعميق، فنحن ولاشك نضع أنفسنا أمام مازق، لأننا سنتواجه مع أداة ومع مصطلح ارتباطا مع موضوعهما ارتباطا يكاد يكون عضويا، أو هكذا يبدو.

إن التشابك العضوى فيما بين المصطلح النقدي والأدب لهو تشابك يفرضه التاريخ وتفرسه الممارسات، من حيث التلازم الأزلى بين النقد والأدب، وهو ما يمنح هذا النقد صفته الأدبية، وهى صفة تحولت مع السنين لتصبح هوية وليست مجرد مجال بحثى.

وفى مقابل ذلك فإننا فى الثقافة العربية لا نجد علما نقديا مصطلحيا ونظريا ومنهجيا يوازى ما هو قائم فى مجال النقد الأدبى، ولم يكن لأى منشط علمى عربى فى أى مجال من المجالات، لم يكن له منهجية نقدية مصاحبة كذلك التى تتصاحب مع الأدب. نستثنى من ذلك علم مصطلح الحديث، وهو علم لن تغفل عنه فى مجال التأسيس النظرى للنقد الثقافى، بوصفه علما فى نقد علل الخطاب، وخاصة فرع (علم العلل) كأحد فروع علم مصطلح الحديث، وتأسيساته النظرية والإجرائية. أما ما عدا ذلك فإن المنشط النقدي فى العلوم الأخرى لم يسجل تقدما مصطلحيا ونظريا يسمح لنا بالنظر إليه بوصفه منهجية ذات متن متميز ومحدد الأثر.

نقول هذا لتأكيد أهمية المصطلح النقدي (الأدبى) من جهة، ثم لتصوير حالة التلازم الشديدة بين هذا النقد وصفته الأدبية، مما يجعل استخدام هذه الأداة النقدية بعينها فى مجال الثقافة مجرد تغيير فى التسمية وليس تحولا جوهريا، منذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها وليست مستقلة عنه لارتباط الاثنين معا تاريخيا وتطبيقا، وسيحدث حينئذ أن نقرأ حادثة ثقافية مثلما نقرأ قصيدة أو قصة قصيرة، وسيتحول الحدث الثقافى إلى حدث أدبى، ونلبس الثقافة ثوب الأدبية، حسب إرغافات المصطلح النقدي المستخدم.

هذا هو الخطر الذى بسببه طرحنا فى الفصل الثانى من كتابنا (النقد الثقافى) محاولة توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبى إلى كون ثقافى، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة فى مجالها الجديد، وتم اقتراح عنصر سابع يضم إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرسالة والاتصال، وهو العنصر النسقى، الذى يوازى عنصر الرسالة حينما تركز على الرسالة نفسها، حسب مقولة ياكوبسون، فى تعريفه للشاعرية وفى تحقيق أدبية الأدب، ونحن عبر إضافة العنصر السابع (النسقى) سنستخرج الوظيفة النسقية للقول والاتصال،

وهي التي ستكون وظيفة سابعة، تضم إلى الوظائف الست المعهودة في نموذج الاتصال الياكوبسوني، ويتبع ذلك ويستوجبه اقتراح نوع ثالث من الجمل يضاف إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية، وهي الجملة الثقافية، تساوقا مع ما أضفناه من دلالة نسقية تختلف عن الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، اللتين هما من رصيد النقد الأدبي. وعبر هذه الجملة الثالثة، التي هي الثقافية، سيتم لنا التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي، وذلك على مستوى المنهج والإجراء<sup>(٩)</sup>.

ولا يكتمل النموذج إلا بتوسيع مفهوم المجاز ومفهوم التورية، حيث نطرح فكرة (المجاز الكلي) كبديل لمصطلحي للمجاز البلاغي، وفكرة (التورية الثقافية) كبديل عن التورية البلاغية<sup>(١٠)</sup>.

عبر هذه التحويرات المنهجية صار لنا حق الزعم بأن الأداة المقترحة لمشروع النقد الثقافي هي من ناحية المنهج والنظرية أداة تحمل إمكانية بحثية تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة. وهذا هو التبرير العملي والامتحان التجريبي، الذي إذا نجحت الأداة في تحقيقه فسيجعل المشروع مبررا، حسب أخلاقيات العلم، وصحيحا، حسب شروط التحقق العملي. ولمفهوم الجملة الثقافية دور مركزي في هذا كله، وسأوضح ذلك كالتالي:

### الجملة الثقافية:

يأتي مصطلح الجملة الثقافية بوصفها جملة كاشفة ومعبرة، فهي كاشفة عن النسق، وهي محدثة بلسانه، وتميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون (الجملة الثقافية) جملة نحوية، بل قد تطول حتى لتصبح مقطعا شعريا أو سرديا، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما أنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية، مع فروق جذرية بين هذه كلها<sup>(١١)</sup>.

وبواسطة الجملة الثقافية سنكشف عن حركة المجاز الكلي، حتى لنجد أن خطاب الحب مثلا سيقوم على ثلاث جمل رئيسة، تتحكم في الخطاب منذ أن عرفناه مدونا في شعر وفي حكايات، إلى ما نعرفه من مؤلفات وكتابات، قديمة وحديثة، بحيث تكون ثلاث جمل مركزية هي المدار الدلالي الذي هو دال نسقي، حتى ليفضح نسقية الخطاب، الذي هو في ظاهره مضاد للتفحيل ومناقض له، لكننا عبر إعمال مفهوم النسق المضمر، وكشف الجملة الثقافية المتحركة في الخطاب، سيظهر لنا خطاب الحب على مدى تاريخه كله وكأنما هو نص واحد استغرقت كتابته قرونا زمنية، والمؤلف فيه هو الثقافة - حسب مفهوم المؤلف الزدوج وسنجد خضوع هذا الخطاب للتفحيل واستفحال أدواته التعبيرية<sup>(١٢)</sup>، ما يحول خطاب الحب إلى خطاب في الجنوسة النسقية، بوصفه مجازا كليا، وسيكون خطابا متشعرنا - حسب تحديدنا للشعرنة -

وهنا أقول إن منهجية النقد الثقافي لتتيح لنا كشف حركة النسق بوصفه مضمرا يتحرك على نقض المعلن والواعي، ويجيز حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية كخطاب الحب وخطاب الصعلكة لتكون خطابات نسقية منذ أن كانت الشعرنة هي النسق المهيمن الذي به تتشعرن كل الخطابات وإن بدت على عكس ذلك. وهذه هي القيمة المنهجية العملية لهذا النقد منذ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النقد الأدبي.

هذه، إذن، هي وظيفة النقد الثقافي من الناحية الإجرائية، ولكن ما وظيفته من الناحية المعرفية...؟

### ٤-

ليس للمنهجية الإجرائية من تبرير لوجودها إلا إذا توفر فيها شرطان، أولهما أن تنفضي هذه المنهجية إلى نتائج بحثية تختلف بها عن النتائج المعهودة في المنهجيات الأخرى، والثاني أن تكون هذه النتائج البحثية معتمدة في تحقيقها على هذه الإجراءات المنهجية تحديدا. وإذا لم

يتحقق هذان الشرطان فإن النهجية المقترحة حينئذ ستكون مجرد لعبة رياضية ذهنية، هذا إن لم نقل إنها فذلقة خالصة. ولسوف يكون تحقق هذين الشرطين دليلا على العلاقة ما بين المنهج والنتيجة، وهذه هى الوظيفة العملية والبرر العلمى والأخلاقي لقيام منهجية من نوع ما واكتسابها صفتها العلمية.

وإذا جئنا إلى النقد الثقافى، كبديل معرفى ومنهجى عن النقد الأدبى، فإننا سنمتحن أول ما نمتحن، أدوات هذا النقد كمصطلح محور ومطور عن سلفه الأدبى، وستكون علامة الاستقلال العلمى والجدوى المعرفية هى فيما يحققه النقد الثقافى فى مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبى.

ولاشك أن النقد الأدبى قد تعامل فى تاريخه كله، قديما وحديثا وما بعد الحديث، تعامل مع أسئلة جمالية النص، بشكل جوهرى، وأتبع ذلك بتقييد نصوية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التى ظل النقاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون فى شروط تمثلها وإقصاء ما لا تتحقق فيه تلك الشروط، وتحولت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعى حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتم تصنيف الذوق والتحكم فى الاستقبال ومن ثم الإنتاج، وجرى تبعا لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى فى أنواعها وفى عددها، حتى صار الهمش أكبر بكثير من المؤسساتى، مع تقنين صارم لما هو جمالى، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاصطلاحية التى ظلت محروسة على مدى الزمن<sup>(٨)</sup>.

هذا أحدث فصلا طبقيما بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وما هو مستهلك جماهيريا، وصار الجمالى نخيبا ومعزولا، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل فى عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوى والمتعالى، وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة فى الناس، منذ أن شغلت عن الشعبى والجماهيرى وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، مذ كانت النصوص هى الهم وليست الأنساق.

هنا نأتى إلى أسئلة النقد الثقافى المقترحة، وهى:

١- سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

٢- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

٣- سؤال الاستهلاك الجماهيرى كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

٤- ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هى للنص الجمالى المؤسساتى، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها هى المؤثرة فعلا، وهى المشكلة للأنساق الثقافية العامة التى لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخصها ونصوصها.

هذه أسئلة لم يكن النقد الأدبى يهتم بها ولم يكن يقف عليها. ومن هنا فإننا سنشهد مجال النقد الثقافى، وسنلاحظ أنه مجال منسى فعلا ومغفول عنه.

ولسوف تأتى وظيفة النقد الثقافى المعرفية من هذا المجال المهمل.

ولكن التطرق للمهمل والمهمش لا يكفى فيه مجرد الالتفات الكريم والإنسانى، بل إننا ندرك ضرورة التأسيس المنهجى والنظرى لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادون فى ثقافة العصر، فى أمريكا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه، ولا بد من تدارك الأمر والشروع فى الدرس النقدى فى مجال النقد الثقافى.

ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافى)، حيث تكثر المشاريع البحثية فى ثقافتنا العربية، من تلك التى طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامه، وهى مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتى تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما نحن نسعى هنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافى) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية

وإجرائية تخصصه، أولاً، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إن المضمّر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمّر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديدين، وسيبدو الحداثي رجعيًا، بسبب سلطة النسق المضمّر عليه.

وسنوضح هذه القضايا والتباساتها فيما يلي من قول.

- ٥ -

حددنا أربعة مجالات يتحرك فيها النقد الثقافي، وهي محور أسئلة هذا النقد. وأولها، سؤال النسق كبديل عن سؤال النص، وهذا هو المقرّر الجذري الذي يميز النقد الثقافي عن النقد الأدبي. فالنقد الأدبي يأخذ النص بوصفه إبداعًا جماليًا، تكون مهمة النقد معه هي في التعرف على جماليته وكشف قوانين هذه الجمالية، وهذا هو المفهوم المركزي في سؤال النقد الأدبي والنظرية النقدية الأدبية.

ومع التسليم بوجاهة السؤال عن الجمالية وقوانينها، ومع التأكيد على عظمة المنجزات العلمية في هذا الحقل، إلا أننا لن نعجز عن ملاحظة أن هناك ثغرة عميقة في حقل هذا السؤال الجمالي، إذ لم تنتبه النظرية النقدية الأدبية إلى ما هو مختبئ، في النصوص من أنساق، وهي أنساق تتحرك في كثير من الأحيان على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ، وهذا فعل نسقي وليس فعلًا نصويًا، وليست النصوص إلا حوامل تحمل هذه الأنساق، وتمر من تحت أنف الناقد الأدبي دون كشف لها.

هنا نبادر إلى تعريف مرادنا من مصطلح النسق ونقول - كما قلنا في الكتاب من قبل - إن النسق المعنى هنا هو ما تتوفر فيه الشروط التالية:

أ - لا بد من وجود نسقين في نص واحد. أو ما هو في حكم النص الواحد.

ب - يكون أحد النسقين نقيضًا للآخر ومضادًا له - مع وجودهما معًا في نص واحد. على أن النسق الناقض يظل مضمرا ومختبئًا، ويحتاج كشفه إلى الأخذ بمبدأ النظر النقدي - حسب منهجية النقد الثقافي -

ج - يشترط في النص الحامل للنسقين أن يكون مما تتوفر فيه سمات النص الأدبي الجمالية الإبداعية، من حيث إن جمالية النصوص هي الوسيلة التي تتوصل فيها الثقافة لتمرير أنساقها المضمرة.

د - لا بد أن يكون النص ذا جماهيرية وشيوع، وهذا سيكون دليلًا على تمكن النسق من التغلغل في جموع مستهلكي الثقافة.

هذه الشروط الأربعة تكشف لنا أن مجال النقد الثقافي هو النص، ولكن النص هنا يعامل بوصفه (حامل نسق)، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوصل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها.

وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية حيث نشرع في الوقوف على الأنساق، وليس على النصوص.

وهذا يقودنا إلى ما ذكرنا من أن النقد الثقافي يأخذ بسؤال المضمّر كبديل عن سؤال الدال، ونحن نقول هذا مع كامل وعينا بما لدى النقد الأدبي من مقولة عن الدلالة الضمنية، في مقابل الدلالة الصريحة<sup>(١)</sup>. غير أن المضمّر النسقي يختلف عن الدلالة الضمنية لأن الدلالة الضمنية هي من معطيات النص كتكوين دلالي إبداعى، وهي في وعي الباحث والمبدع وتدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارئ وتخضع لشروط التدقيق، أى أنها في محيط الوعي النصوى العام.



أما النسق المضر فهو ليس فى محيط الوعى ، وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص ، ناقضا منطق النص ذاته ، ودلالاته الإبداعية ، الصريح منها والضمنى . وهذه بالضبط لعبة الألاعيب فى حركة الثقافة وتغلغلها غير الملحوظ عبر المستهلك الإبداعى والحضارى ، مما يقتضى عملا مكثفا فى الكشف والتعمين .

ثم إن هذه المضمرات النسقية تتسرب فىنا عبر حيلها ، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلا على توافق مبطن بين المغروس النسقى الذهنى فى دواخلنا ، والنص ، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أى نص يضر فى داخله شيئا خفيا يتوافق مع ما هو مخبوء فىنا ، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذلك النسق .

وقد يكون ذلك فى نكتة أو شائعة أو قصيدة أو حكاية ، من تلك الأشياء والنصوص التى نستجيب لها بسرعة وانفعال ، وهى استجابة تتم عن توافقها مع شيء مضر فىنا ، حتى وإن كانت دلالات هذه النصوص لا تتفق مع ما نؤمن به فى العلن ، وكما مرة طرنا لنكتة أو استمعنا بحكاية ، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد ، كأن تكون النكتة عن النساء أو عن السود أو عن البادية ، أو عن بعض أهل الأرياف ، كالحمصى والصعيدى والسلاوى والحوطى والبدوى ، مع أننا نقول بالمساواة وحقوق الإنسان . وننقد الغرب وغيره فى موقفه التمييزى منا ، وفى المقابل لا نلاحظ تمييزنا للآخرين ، ولا نسأل أنفسنا ما لنا نظرب ونضحك من شيء يتناقض مع مبادئنا...؟! ، وهذه كلها مضمرات نسقية تحملها النصوص ، ومن المهم أن نأخذها على أنها علامات تشف عن هذه المضمرات غير الواعية . ولما تزل الجمالية وسلطانها المجازى من أخطر أدوات العمى الثقافى عن هذه النسقية المتغلغلة .

هذا هو النسق المضر إذ يفعل فعله دون أن نعرض ذلك على النقد والكشف . ولئن كان الأمر واضحا مع النكتة والشائعة إلا أنه لا يتمتع بوضوح مماثل مع نصوص أخرى أكثر تعقيدا ، ولا تتكشف فيها الأنساق المضرة إلا بجهود بحثى خاص ، كهذا الذى نقترحه . ولقد أشرت فى الكتاب عن أمثلة من كبار مبدعيننا كابى تمام والمتنبى ونزار قباني وأدونيس ، حيث نكتشف ما تنطوى عليه نصوصهم من أنساق مضرة تنبئ عن منظومة طبقية/ فحولية/ رجعية / استبدادية ، وكلها أنساق مضرة لم تكن فى وعى أى منهم ، ولا فى وعى أى منا ، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق . وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب فى ضميرنا الثقافى ، دون كشف أو ملاحظة ، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعرى والطاغية السياسى والاجتماعى ، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة . ولقد آن الأوان لممارستنا النقدية بأن نتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعى ، من بوابة النقد الثقافى لتكشف ما يحمله الإبداع ، لا من جماليات نسل بها ، ولكن من قبحيات نسقية لم تكن تنتبه لها .

- ٦ -

يفضى بنا هذا إلى السؤال الرابع من أسئلة النقد الثقافى ، وهو سؤال التأثير الذى تخلفه هذه الأنساق المضرة ، ولقد قلت فى الكتاب بمفهوم (الشعرنة) وهو مصطلح يشير إلى مجموع السمات التى انتقلت من كونها الجمالى الخالص إلى كون حضارى ثقافى ، وهى سمات تصبغ سلوكنا الثقافى وتتحكم فى خطاباتنا الأخرى الفنى منها والفكرى ، وكذا المسلكى .

وقيم من مثل المجاز ، وكون القول منفصلا عن الفعل ، وتقبل الكذب ، والاستئناس بالمبالغة ، والطرب للبلبغ ، كل هذه قيم شعرية ولاشك ، ولكنها تحولت مع الزمن لتكون قيما ذهنية ومسلكية فى ثقافتنا كلها حتى لقد صرنا كائنات مجازية ، وتشعرنت نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم من حولنا ، مثلما تشعرنت قيما ، وتشعرنت ذواتنا .

ويضاف إلى ذلك ويتلازم معه صورة الفحل ، الذى هو صياغة شعرية فى الأصل ، ولكنه تحول ليكون نموذجا ذهنيا اجتماعيا وسياسيا ، ولم يعد مجرد قيمة مجازية شعرية .

وهذا فى زعمى ابتدأ فى المطبخ الشعرى، وتوسل بالجمال الشعرى، واستعان بكوننا أمة شاعرة ويكون الشعر هو ديوان العرب، ويكون علم قوم لم يكن لهم علم سواه، وهذه كلها حقائق جمالية فنية، تحولت لتصبح حقائق اجتماعية وثقافية.

وكما أن المجاز تعبير متعال على المنطقى والعقلانى، ولا يقاس بهما، فإن التفكير ذاته صار كذلك غير عقلانى ولا منطقى، وكذا هو شأن المسلك، وكافة صيغ الخطابات السياسى والإعلامى منها وكذا الاجتماعى.

هذا مؤشر ونتيجة إلى مفعول الجمالى الشعرى فىنا، وهو مفعول كان من الممكن أن يظل فى حدود مجاله الطبيعى، الذى هو مجال الجماليات والتذوق الجمالى، غير أنه انتقل انتقالا غير ملحوظ، ولا منقود، إلى سائر الخطابات والمسلكيات.

هذا ما أقصده بالشعرنة بوصفها قيمة شعرية فى الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية، وصرنا كائنات مجازية/ شعرية/ متشعرنة، يسود فىنا الانفصال بين القول والفعل، وتتحكم فىنا قيم المجاز على حساب قيم العمل. وبمثلا تحولت قيمة الكرم والشجاعة من قيم إنسانية عملية، إلى قيم بلاغية كاذبة، بفعل الشعراء ومكافآت الأمراء، كما تحولت هاتان القيمتان، وهما أهم قيم العربى، فإن قيم الثورة والوطنية والحرية والاستقلال قد تحولت فى خطابنا المعاصر من قيم إنسانية إلى قيم مجازية<sup>(٧)</sup>. وكما كان الفحل الشعرى بتفرده وتعاليه جاء الطاغية السياسى. ووراء النموذجين كانت الأنا المفردة الملغية للآخر، وهى الأنا الشعرية فى الأصل، غير أنها تحولت لتصبح الأنا النسقية، وتصيغ كل أفعالنا بصيغتها، مما يؤكد تشمرن هذه الذات الثقافية العربية.

#### -٧-

بقى أن أشير إلى إشكال دار فى نفوس الكثيرين ممن قرأ دعواى هذه، وهو إشكال يتعجب من أن يكون الشعر هو السبب فى ذلك كله، وهذا ما لم أقله.

فأنا لا أضع الشعر فى معادلة السبب والنتيجة، وإنما أقول إن الشعر (حامل نسق)، وأقول إن الشعر هو (العلامة) الكاشفة لهذا النسق، وبما أن الشعر (علامة) على النسق، وبما أنه (حامل للنسق) فإن الشعر هنا يصبح هو المطبخ المنتج لهذا النسق، لا بمعنى أنه هو السبب، ولا أنه نتيجة، ولكن بمعنى أن الجسد الحامل للفيروس هو الذى ينشره ويديمه، وهذا لا يعنى أن الجسد هو الفيروس، وإنما هو حامل له. وبما أنه حامل له فهو إذن مجاله وكونه.

وإذا قلنا هذا فلن يكون من المجدى أن نوجه أصابع اللوم إلى السياسة والماساة<sup>(٨)</sup>، ولا إلى التربية والتربويين، لأنهم أولا نتائج نسقية، ثم هم من صنعنا نحن وصنع ثقافتنا المستجيبة لهذا النموذج والمفرزة له، ولاشك أننا نحن الذين صققنا لطغائنا حتى لقد جعلناهم يشعرون بأنهم ضروريون لوجودنا ودوام حياتنا، وهذه كلها نتائج نسقية، ولاشك. والعللة هنا ستكون فى غياب الحس النقدى فى ثقافتنا، نقد الذات ونقد الخطابات المكونة لهذه الذات. وأرى أن الوقوف على معالم الشعرنة سيكون سببا قويا للكشف، لا بمعنى أن الشعر هو السبب، ولكن بمعنى أن لدينا مخزنا نسقيا لا بد من الكشف عن خباياه. ولاشك عندى أن الشعر هو الحامل للنسق وهو العلامة الثقافية التى لو تعرفنا على خباياها لعلنا الشئ الكثير والخطير عن أنساقنا الثقافية المضمرة، مع التوسل بأدوات النقد الثقافى - كما هى محددة فى الفصل الثانى من الكتاب - .

إن التحول فى النظر إلى الشعر من كونه خطابا فنيا إلى كونه خطابا ثقافيا، ثم كونه حامل نسق، سوف يساعدنا على التعرف على العلامة الثقافية، بعيدا عن حصر ذلك فى سؤال السبب والنتيجة.

ولقد يكون من الطريف هنا أن أشير إلى مثال نيتشه عن لعبة السبب والنتيجة وعن تبادلهما للأدوار، وذلك بمثال رجل يشعر بوخز في ظهره، ثم يبدأ بالتحسس قرب موضع الوخز، فيجد دبوساً في قميصه. هنا يسأل نيتشه: أليس الوخز هو السبب وليس النتيجة...؟ ألم يكن الوخز هو الذى كشف عن الدبوس. ولو ظل الدبوس دهنًا من دون هذا الوخز لما علمنا به<sup>(١)</sup>.

هذه العلاقة المتبادلة بين ما هو سبب وما هو نتيجة ومع ما فيها من تشابك هو ما أود أن أستحضره في حال الكلام عن الشعرنة وعن مصدرها، وهو سؤال يجب ألا نرتبك في أمره، لأننا هنا نبحث عن علامات ثقافية، وليس عن مظاهر سلوكية، بل إن المظاهر هي نتائج نسقية وليست أسباباً، والسياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد ثقافة، والنسق حينئذ هو مضر ثقافي، لا بد من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا وجدنا الحدائى رجعيًا، ووجدنا الحدائى العربية هي ضحية نسقية لا لوعي الأفراد، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضر، مع عدم البحث عنه وكشفه والتعرف على مواقع اختفائه.

#### الهوامش:

- ١ - عن مقولة كولر هذه انظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، ٥٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة) ١٩٩٨.
- ٢ - البيان والتبيين، ٢١/١ تحقيق فوزى العطوى، الشركة اللبنانية للكتاب ١٩٦٨.
- ٣ - انظر عن ذلك بحثنا: المعنى فى بطن القارىء. ضمن كتاب: تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، المركز الثقافى العربى، بيروت / الدار البيضاء ١٩٩٩.
- ٤ - عبد الله الغذامي: النقد الثقافى، قراءة فى الأنماط الثقافية العربية، ص ص ٦٢ - ٨٥. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء / بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠١.
- ٥ - السابق ٦٧ - ٧٠.
- ٦ - للتفصيل انظر: النقد الثقافى، الفصل الثانى.
- ٧ - عن تفحيل خطاب الحب، انظر: المرأة واللغة، وثقافة الوهم. حيث ناقشت هذه المسألة، كما ستكون موضع مناقشة منهجية فى بحثنا: الزواج السردى - الجنوسة النسقية. ضمن بحوث الجزء الثانى من كتاب (النقد الثقافى).
- ٨ - تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتاب (النقد الثقافى) وفيه رصد لمثل هذه الملاحظات.
- ٩ - عن رولان بارت ومفهومي الداليتين الصريحة والضمنية، انظر: الخطيئة والتكفير ١٢٥.
- ١٠ - النقد الثقافى ١٤٥.
- ١١ - طرح الدكتور عبد العزيز السهيل مفهوم (السيمنة)، وذلك فى مناقشته لفكرتى عن الشعرنة، انظر: عبد الرحمن إسماعيل: الغذامى الناقد، قراءات فى مشروع الغذامى النقدي، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض ٢٠٠٢.
- ١٢ - الخطيئة والتكفير ٥٤.

## حبك النص منظورات من التراث العربي

محمد العبد

١- توطئة

يميز هارتمان Hartmann - في نشأة علم لغة النص - بين سبع مراحل من التطور وضعت معالها، هي: علم البلاغة، وعلم الأسلوب، والتأويل، والسميائية، وتحليل المضمون، ونظرية أفعال الكلام، والبلاغة الجديدة. أما علم البلاغة - من بينها - فقد تجلت أهميته في تعامله مع اللغة من حيث هي خطاب فعلى، وفي تشكيله أنماط الاتصال المؤثر ومعاييرها<sup>(١)</sup>.

في علم البلاغة العربي، تقع مناطق شاسعة للعناية بطرق الإبلاغ المؤثر، فضلا عن العناية بمعايير البنية المثلى للنص وصناعته. ولكن تظل بين العلمين وجوه للمفارقة. بينما كان علم البلاغة الغربي أول العلوم التي أسهمت في تأسيس هذا العلم اللغوي النصي، لم يطور علم البلاغة العربي علما جديدا.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم إلى خاصية الحبك Coherence. وتسعى من وراء ذلك إلى استصفاة المبادئ والتصورات التي يمكن لها أن تتخذ مرتكزات لتحليل النص العربي تحليلًا مناسبًا، لا يغفل عن خواصه ومعايير البنائية والاتصالية، من حيث إن النص - في المقام الأول - إنتاج يبيته الاجتماعية والحضارية، وهو - في الوقت نفسه - يدل عليها ويمارس فيها وظائفه.

وأحسب أن علم لغة النص وتحليل الخطاب هما أفضل نقطة يلتقي عندها علم البلاغة وعلم اللغة أحدهما بالآخر. من ثم؛ تأمل هذه الدراسة أن تكون خطوة على طريق توثيق الصلات بين علم البلاغة وعلم اللغة توثيقًا يفيد منه كلا العلمين؛ وذلك بأن يدفع علم البلاغة علم اللغة إلى تجاوز حدوده التقليدية التي تقنع بوصف الأنماط البنائية المفردة الصغرى للغة وتحليلها إلى علم الاتصال والتداولية ونحوهما، وبأن يدفع علم اللغة علم البلاغة إلى تجاوز إطاره التقليدي نظامًا من القواعد والمعايير عما يجب في الكلام وما لا يجب، إلى معالجة إشكاليات نصية مهمة من منظور لغوي، مثل تخطيط النص واستراتيجيات الإنتاج، واستراتيجيات تشكيل النصوص الكبرى، واختلاف بنى النصوص باختلاف فئاتها، ومعرفة كيفيات تدرج المضمون النصي، ومعرفة بنى النص الكلية وغيرها. ولهذه المحاولة في البلاغة العربية - الآن - نظائر في البلاغة الأوروبية. أضرب مثالا على ذلك محاولة رولان بارت Roland Barthes في كتابه: "قراءة جديدة للبلاغة القديمة" الذي بناه على أساس مصطلحات بنوية وسميائية<sup>(٢)</sup>.

وتتخذ هذه الدراسة من فحص مفهوم الحبك ومرادفاته في تبصرات التراث العربي وسيلة لبلورة المفاهيم والمنظورات اللغوية والبلاغية وتوثيق الصلات بينها في تحليل الخطاب، بعد أن ثبت أن قضايا البلاغة بفروعها المختلفة قضايا لغوية الطابع في مجملها، وأنها - كما يقول تمام حسان - لا تقرب من الطابع النقدي إلا في مواضع محددة<sup>(٣)</sup>.

في هذه التوطئة، ينبغي لنا - قبل الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم في الحبك وتحليلها - أن نعرف: ما الحبك؟ وما موقعه بين معايير النصية؟ وما أهم المفاهيم الأخرى التي ترتبط به عند تحليل بنيتها؟

كان من أهم ما تمخضت عنه النظرية اللغوية المعاصرة علم لغة النص. وكان من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية Norms of Textuality. ومعايير النصية هي المكونات التي تجعل النص كلا موحدًا متماسكًا دالًا، لا محض سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة. هذه المكونات هي: السبك Cohesion والحبك Coherence والقصد Intentionality

والقبول Acceptability، ورعاية الموقف Situationality، والتناص Intertextuality، والإعلامية Informativity.

تتكامل المكونات السبعة السابقة في تحقيق الطبيعة النصية للنص . كانت هذه المكونات الفكرة المركزية في عمل رائد في مجال علم لغة النص ؛ وهو عمل دويوجراند De Beaugrande ودرسلر Dressler المسمى : (مدخل إلى علم لغة النص An Introduction to text linguistics).

في علم اللغة المعاصر جعل الشرط الجوهري للنص أن يكون كلا موحداً منتظماً في وحدة دلالية، لاتجسماً محضاً بين جمل يعوزها الترابط الدلالي، سواء في ذلك أن يكون نصاً منظوماً أم مكتوباً، قصيراً أم طويلاً . من أجل ذلك نظر إلى النص بوصفه تصميماً للمعاني على مستوى أعلى<sup>(١)</sup>. وفي ضوء ذلك أيضاً عرف النص عند هاليداي ورقية حصن بأنه وحدة من التنظيم الدلالي الموقفى؛ أى أنه استمرارية معنوية أو انتظام للمعاني في السياق، تشيده علاقة الحيك الدلالية<sup>(٢)</sup>.

يكون السبك والحيك - من بين المعايير السبعة بوجه خاص - ثنائية مفهومية في حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب . يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويكمن الحيك بين عالمه النصي ؛ أى أنهما يشيران إلى كيفية تكييف العناصر التي تكون النص بعضها مع بعض وصنع المعنى . السبك والحيك - كما يقرر دويوجراند ودرسلر - أوضح معايير النصية، وإن كانا لا يمكن لهما أن يقدموا فواصل مطلقة بين النصوص وغير النصوص في الاتصال الفعلي<sup>(٣)</sup>.

يجعل علماء لغة النص للحيك أهمية خاصة . الحيك عند كلاوس برنكر Klaus Brinker هو المفهوم النواة في تعريف النص، وهو يقع عنده في مركز علم لغة النص الموجه إلى النظام اللغوي<sup>(٤)</sup>.

ويرى كل من هاينمن Heinemann وفيهفيجر Viehweger أن وحدة النص Texteinheitlichkeit لاتقاس بظواهر سطحية ؛ ولكنها تقاس بالبحث عنها في البنية الدلالية الأساسية semantische basisstruktur التي تكشف عنها المسائل الدلالية الكبرى للأبنية المركبة والحيك النصي<sup>(٥)</sup>.

يرجع المفهوم Coherence في الإنجليزية أو Kohaerenz في الألمانية إلى الأصل اللاتيني Coharentia. وهو مستعار من علم الكيمياء . عرف هذا المفهوم في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب حدوداً عدة . يحده سوفنسكي Sowinski بقوله : " يقضى للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة، إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالاً لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات"<sup>(٦)</sup>. ويحده ليفاندوفسكي Lewandowski بقوله : " ليس الحيك محض خاصية من خواص النص، ولكنه أيضاً حصيلة اعتبارات معرفية ( بسنائية ) عند المستمعين أو القراء . الحيك حصيلة تفعيل دلالي Bedeutungsaktualisierung، ينهض على ترابط معنوي بين التصورات والمعارف، من حيث هي مركب من المفاهيم وما بينها من علاقات، على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة، لا يتناولها النص غالباً على مستوى الشكل ؛ فالمستمع أو القارئ هو الذى يصمم الحيك الضروري أو ينشئه"<sup>(٧)</sup>.

ويلخص ليفاندوفسكي زوايا النظر إلى الحيك في علم اللغة النصي فيما يلي :

١- الحيك من حيث هو الشرط اللغوي لفهم السبك فهماً أعمق .  
٢- الحيك من حيث هو إحدى خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، وهو ما يسمى بالارتباط المرجعي أو الإشاري Referentiel.

٣- الحيك من حيث هو إحدى خصائص الإطار الاتصالي الاجتماعي .

٤- الحيك من حيث هو إجراء ومن حيث هو حصيلة التلقى الابتكاري البناء<sup>(٨)</sup>.

تدل الحدود السابقة مع غيرها على أن الحيك في جوهره تنظيم مضمون النص تنظيمياً دلالياً منطقياً . تسلسل المعاني والمفاهيم والقضايا على نحو منطقي مترابط هو أس حيك النص . والنص الذى يوصف بأنه لا معنى له، هو النص الذى لا يستطيع مستقبلوه أن يمثروا فيه على مثل هذا التسلسل .



ويرتبط مفهوم "الحلقات المفقودة" عند فان دايك بمفهومين آخرين عند "ودوسون Widdowson" ؛ أحدهما "أعراف الحيك Conventions of Coherence" والآخر ما يسميه بالرابطة الإنجازية Illocutionary Link . خلاصة المفهوم الأول أننا نربط ما يقال بما نعرف، وأن قدرنا من المقدرة على الاستدلال يؤول إلى تقاليد وأعراف مرتبطة بنوع الخطاب . نحن نتعلم - مثلاً - أن المكاتبات الإدارية ذات صيغة بعينها، وأن العاملين يكتبون تقاريرهم على نحو بعينه، وهكذا ؛ يكون الخطاب محبوباً على قدر إدراكنا إياه من حيث هو تمثيل لاستعمال لغوى عادى، وهو محبوب على قدر قبولنا الأحداث الإنجازية بوصفها خاضعة للأعراف السائدة فى هذا النوع أو ذاك من أنواع الخطاب . يخلص "ودوسون" إلى القول " بأن الحيك يقاس بمدى خضوع حالة بعينه من حالات الاستعمال اللغوى للمعرفة المشتركة بالأعراف وبكيفية ارتباط الأحداث الإنجازية لتكوين وحدات أكبر من الخطاب، من أنواع مختلفة . إذا قابلتنا قطعة من اللغة، أمكننا الحكم بكيفية حيكها وصفاً، أو تقريراً تقتنياً، أو مذكرة قانونية الخ<sup>(١٨)</sup> .

أما المفهوم الثانى، فهو ما يسميه ودوسون باسم " الرابطة الإنجازية Illocutionary link . فى بيان هذا المفهوم يضرب مثلاً بالمبادلة الكلامية التالية:

أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟  
ب : جئت لتوى !

نجعل لما سبق معنى بتركيز انتباهنا على الأفعال الإنجازية التى استخدمت القضايا الإنجازية. نحن نصنع موقفاً فى عقولنا، يزودنا برابطة إنجازية بين المنطوقين . وينبغى لنا أن نتخيل موقفاً يشهد - على سبيل المثال - نوع شغب أحاط برجال الشرطة، وشد انتباه المارة . إنه جمع متزاحم، يسأل فيه المشاهد (أ) المشاهد الآخر (ب) عما حدث . يفسر منطوق (ب) الآن على أنه كشف عن عجزه عن الإجابة عن سؤال (أ) . إنه لا يقدر على أن يمدنا بالمعلومة المطلوبة ؛ لأنه حضر لتوه . يمكننا - إذ ذاك - أن نأتى بالرابطة القضية المفقودة على النحو التالى :

أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : ( لا أعرف ما فعله رجال الشرطة لأننى ) جئت لتوى !<sup>(١٩)</sup>

يريد ودوسون أن يصل من هذا إلى الأمرين التاليين:

- ١- يوجد السبك حيثما توجد علاقة قضية Propositional Relationship بين الجمل . السبك إذن علاقة صريحة بين قضايا تعبر عنها الجمل .
- ٢- يوجد الحيك حيثما توجد علاقة بين الأفعال الإنجازية التى تنجزها القضايا (والتي لا يرتبط بعضها ببعض دائماً ارتباطاً صريحاً) .

فى ضوء ما سبق، نرى تلك المبادلة مبادلة محبوبكة غير مسبوكة . أما المبادلتان التاليتان - فى مقابل ذلك - فهما مسبوكتان محبوبكتان:

١ / أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : ألقوا القبض على المتظاهرين .

٢ / أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : ألقى الظالمون القبض على المتظاهرين !

ولكن المبادلة رقم ١ أقوى تماسكاً من رقم ٢ ، وذلك لتطابق المرجع بين أ و ب ، فى الوقت الذى قوئل فيه " رجال الشرطة " فى رقم ٢ ب " الظالمون " فى الإجابة . " الظالمون " فى الإجابة إحالة إلى متقدم، مما يسمح بتأسيس رابطة دلالية بين " رجال الشرطة " و"الظالمون".

على أى حال، نرى فى المبادلتين الأخيرتين علامات شكلية تساعد على اكتشاف الرابطة القضية بين أ، ب فى كل منهما . بينما الصلات واقعة عبر الجمل فى المبادلتين الأخيرتين، لا نرى صلة بين أ و ب فى المبادلة الأولى .

بناءً على ما سبق، يمكن القول بأننا نستطيع الاستدلال على الأفعال الإنجازية من الروابط القضية التي أشير إليها إشارة صريحة . وفي حال الحيك نستطيع الاستدلال على الروابط القضية الضمنية من خلال تفسير الأفعال الإنجازية<sup>(١)</sup>.

تدور المفاهيم الثلاثة الأخيرة " الحلقات المفقودة " و " أعراف الحيك " و " الرابطة الإنجازية " حول أثر الاعتبارات التداولية في رسم الخطاب بالحيك وإن غاب عنه السيك . تبدو الاعتبارات التداولية في " الاستدلال " على نحو مارينا، وتبدو أيضاً في العلاقة بين المنطوق ووظيفته في سياق بعينه، كأن يخرج المنطوق "هناك شخص بالباب " عن وظيفة الإخبار إلى التحذير أو طلب فتح الباب، في مبادلة مثل :

أ : هناك شخص بالباب .

ب : أنا مشغول !

أ : طيب !

تكون المنطوقات الثلاثة خطاباً محبوباً، إذا نظرنا إليها من حيث هي أفعال إنجازية . يساعد هذا الفهم للعلاقات بين المنطوقات على تزويد المبادلة السابقة بالروابط القضية المفقودة والتي تعيد إليها خاصية السيك :

أ : هناك شخص بالباب ( هل يمكن أن تفتحه ؟ ) .

ب : ( لا ، لا يمكنني أن أفتحه ، ف ) أنا مشغول !

أ : طيب ( سأفتحه أنا ) .

قدم علماء اللغة الاجتماعيون- في عنايتهم بمظهر التفاعل الاجتماعي من استعمال اللغة- وصفا مفيداً في هذا المجال للكيفية التي تترابط بها المنطوقات . برهن لايوف Labov على أن هناك ما يسمى بـ "قوانين التفسير" التي تربط ما يقال بما يفعل . على أساس هذه القوانين الاجتماعية- لا اللغوية- نفس بعض السلاسل الحوارية بأنها محبوبكة . معرفة الحيك أو عدم الحيك في السلاسل الحوارية لا يعتمد - عند لايوف - على العلاقة بين المنطوقات، ولكنه يعتمد على العلاقة بين الأفعال Actions التي تؤديها تلك المنطوقات<sup>(٢)</sup>.

نخلص من المفاهيم الثلاثة الأخيرة إلى المسائل المهمة التالية :

١- الحلقات المفقودة قضايا لم يصرح بها الخطاب، ولكننا نسلم بها لدورها في توفير الحيك للخطاب . ونحن نصل إلى تلك الحلقات عن طريق الاستدلال أو معرفتنا بالعالم .

٢- يخضع معيار الحيك للمعرفة المشتركة بكيفية ارتباط الأفعال الإنجازية بعضها ببعض وبالأعراف السائدة في جنس بعينه من أجناس الخطاب ؛ كأن يكون تقريراً أو مذكرة أو مكاتبة إدارية الخ .

٣- ينبغي للخطاب أن يكون مسبوكة محبوبكة . ولكنه قد يكون محبوبكة غير مسبوكة . إذا وجدت علاقة قضية بين الجمل كان الخطاب مسبوكة، وإذا وجدت علاقة بين الأفعال الإنجازية كان محبوبكة .

٤- الحيك عند أصحاب نظرية أفعال الكلام وعلماء اللغة الاجتماعيين علاقة بين الأفعال وليس علاقة بين المنطوقات . وهذا ما يستتبع حقا من المبادلات الكلامية الطبيعية .

٢- الحيك عند القدماء : إشارات عامة

دل القدماء على " النص " بأشكاله التي يتبدى فيها تحققه ؛ كالقصيدة والخطبة والرسالة ونحوها، ولم يألوا - في تنظيراتهم - جمع تلك التحققات في مفهوم " النص " البنائي . بيد أن القدماء من اللسانيين البلاغيين قد أتيح لهم - على رغم ذلك - أن يلاحظوا لتلك التحققات مقومات "نصية" جوهرية مشتركة، فضلاً عما لاحظوه لكل منها من مقومات نصية بنائية جوهرية خاصة ؛ مثل تلك التي تفرق بين قصيدة ورسالة، أو بين رسالة وخطبة ... الخ .



كان الحبيك من أهم تلك المقومات النصية المشتركة التي وقف عليها اللسانيون البلاغيون منذ القرن الثالث الهجري . فضلا عن مفهوم الحبيك نرى في مصادر التراث البلاغي مفاهيم أخرى ارتبطت بسياقاتها اللغوية في الدلالة على مايدل عليه الحبيك أو على شئ مما يدل عليه ؛ كالاتصال، والامتزاج، والالتصام، والالتحام، والتلاحم، والاتساق، والاتسلاف، والاقتران، والارتباط، والملاءمة، والمناسبة، والتناسب وغيرها . لعل الالتحام أقرب هذه المفاهيم إلى معنى الحبيك المعجمي ؛ فالحبيك شد وإحكام . ولعل الالتحام والتناسب والاتساق أدناها إلى مجال اختصاص الحبيك المعنوي وأنها عن الالتباس والانشغال بالدلالة على خواص أخرى لفظية .

ومهما يكن من أمر، فقد أثرت الحبيك على غيره مما دار مداره في التراث، كما أثرته مقابلا عربيا مناسبا لـ Coherence في الانجليزية أو Kohaerenz في الألمانية وما مائلهما في لغات أجنبية أخرى، بدلا من هذا الحشد الحاشد المتخالف من المقابلات العربية التي تكاد تختلف باختلاف الباحثين في ترجمة هذين الاصطلاحين . وأجمل فيما يلي- مرة أخرى- الأسباب التي دعتنا إلى إثثار الحبيك على غيره، سواء من نظائره في التراث العربي نفسه، أو إثثاره على غيره من المقابلات العربية التي قوبل بها المصطلح الأجنبي في الدراسات العربية والترجمات الحديثة- أجمل تلك الأسباب فيما يلي :

١- أن الحبيك يصنع مع السبك ثنائية مفهومية متجانسة، مما يرسخ مدلوله الاصطلاحي ترسيخا أقوى مقارنة بنظائره .

٢- أن الجمع بينه وبين قرينه السبك، سوف يساعد في اختصاص معناه بمجرد إطلاقه، وهوما لا يتوفر لفاهيم أخرى كالملاءمة والاتسلاف ونحوهما . الملاءمة مثلا تأتي في سياق تدل فيه على معنى الحبيك، ولكنها تأتي في سياق آخر تدل فيه على الملاءمة بين اللفظ والمعنى ؛ كان يكون اللفظ رقيقا مثلا في موضع الوعد والبشارة .

٣- نظرا لمعنى الحبيك في اللغة، فإنه يبدو أدل من غيره على ما يكون من صانع النص، من توزيع علاقات الحبيك وربطها بين وحدات النص الجزئية، من أجل تشييد وحدته النصية الكلية .

أما أهم الإشارات العامة التي تثبت - في مجملها - وعى القدماء بخاصية الحبيك اللغوي للكلام أو النص، فيمكن لنا أن نعرضها موجزين على النحو التالي:

(أ) روى أبو عثمان الجاحظ ( ت ٢٥٥هـ ) عن عمر بن لجأ أنه قال لأحد الشعراء: " أنا أشعر منك ! قال: وبم ذاك ؟ قال: لأنني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه " (٣٦).

الأخوة والعمومة في كلام ابن لجأ إشارة إلى درجة قوة الترابط الدلالي بين سلاسل المنطوقات المتواليات، مما يصير به النص كلا موحدا دالا . وهذه الإشارة الوجيزة في كلام ابن لجأ تعكس وعى منتجي النصوص أنفسهم بأن إنتاج النص قدرة على القصد، يظهرها للتكلم تجاه الملاحظات والظروف التي ينتج فيها نصا، والتي يحاول فيها أن يجعل هذا النص مفهوما، من خلال التخطيط وتسلسل المعلومات على نحو منطقي .

(ب) وقد ذم ابن قتيبة ( ت ٢٦٧ هـ ) التكلف في الشعر . وجعل من التكلف في الشعر عنده أن ترى البيت مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه (٣٧).

تخصيص الكلام عن الشعر هنا راجع إلى الجنس الذي يقوم عليه عمل ابن قتيبة فحسب . وما ذكره هنا عن الشعر يسرى على شتى أجناس القول بالطبع ؛ إذ لا تتصور مجاورة حقيقية بين المنطوقات من غير أن تتحقق بينها علاقة دلالية ما.

(ج) وقال ابن طباطبا ( ت ٣٢٢ هـ ) : " وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، —،

ويتفقد كل مصراع: هل يشاكل ما قبله ؛ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر، فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه<sup>(٢١)</sup>.

انتظام المعانى واتصال الكلام فى إشارة ابن طباطبا السابقة أمور ينبغي لها أن تفهم فى ضوء مبدأ الاستمرارية المعنوية التى توفر للخطاب حبكا طوليا هو نواة أبنيتها الصغرى، كما توفر له حبكا كليا هو نواة بنيتها الكبرى. اتصال الكلام وانتظام المعانى يؤدىان بالضرورة إلى المشاكلة بين أجزاء القول. لما كانت المشاكلة مما يحوج إلى دقة نظر ولطف فهم، فقد غاب عن رواة الكلام ما لم يغيب عن أصحابه. فى ضوء مبدأ الانتظام المعنوى والاتصال الكلامى يمكن أن ننظر إلى ما وقع فيه الخلل من الشعر بين الرواة نظرة مقابلة بين " نص الشاعر " و " نص الراوى ". ربما كان الكلام فى " نص الراوى " متشاكلا، ولكنه فى " نص الشاعر " أشكل وأدخل فى استواء النسج. يذكر ابن طباطبا أن البيتين التالين قد روبا لمرئ القيس هكذا :

كأنى لم أركب جوادا للذة      ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال  
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل      لخيلى كرى كرة بعد إجفال

هكذا الرواية. قال ابن طباطبا: " وهما بيتان حسنان. ولو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر، كان أشكل وأدخل فى استواء النسج، فكان يروى :

كأنى لم أركب جوادا، ولم أقل      لخيلى كرى كرة بعد إجفال  
ولم أسبأ الزق الروى للذة      ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال<sup>(٢٢)</sup>

يقضى مبدأ انتظام المعانى واتصال الكلام أن يكون نص هـشاعر هو المتمتع بالمشاكلة ؛ وذلك أن ركوب جواده فى المصراع الأول يشاكله أمر خيله بالكر فى المصراع الثانى. الكلام هكذا متصل، والمعانى هكذا منتظمة. وهذا مابق ولطف على الراوى، فلم يفتن إليه فى نص روايته. نص الشاعر ونص الراوى مقابلة بين نص مسبوك محبوبك ونص مسبوك فحسب.

ويذكر ابن طباطبا أبياتا أخرى رويت وقد خلّت من المشاكلة، من ذلك قول طرفة:

ولست بحلال التلاع مخافة      ولكن متى يسترفد القوم أرفد

قال ابن طباطبا: " فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول<sup>(٢٣)</sup>. ينبغى للكلام بعد الاستدراك بـ (لكن) أن يأخذ بسبب بما قبله. الأخرى - فى التعليق - أن يقابل المثبت بعد (لكن) المنفى قبلها. لم يقع هذا فى البيت. فى مثل هذه الرواية فسد السبك والحبك جميعا، ومن ثم خلّت من المشاكلة.

(د) وقال أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ): " ينبغى أن تجعل كلامك مشتبهأ أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطرافه، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء، غير المتنافر الأطرار قول أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم ياعمرؤ لو نبهاك      إذا نبها منك داء عضالا  
إذا نبها ليث عريسة      مفيتا مفيدا نفوسا و مالا  
وخرق تجاوزت مجهوله      بوجناء حرف تشكى الكلالا  
فكنكت النهار به شمشه      وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فجعلت الشمس بالنهار، والهلال بالليل. وقالت: مفيتا مفيدا، ثم فسرت فقالت: نفوسا ومالا<sup>(٢٤)</sup>.

فى كلام أبى هلال ما يفيد وعيه بتناسق حقول الدلالة بين أجزاء الكلام، كما يفيد وعيه بإحدى العلاقات الدلالية التى توفر للخطاب حبكا ؛ وهى علاقة التفسير، تفسير المجمال. ومازلنا نرى فى إشارته إلى اشتباه أول الكلام بآخره، ومطابقة هوائيه لأعجازه ما يجمعها بمبدأ انتظام المعانى واتصال الكلام عند ابن طباطبا.

جمل أبو هلال - فى نصه السابق - الاشتباه والمطابقة وتلاؤم الأجزاء أموراً واجبة فى صناعة الكلام . فى موضع آخر، أوجب أبو هلال فى صناعة الكلام شروطاً نجمها فى :  
- تخيير الألفاظ على ما يوجب التمام الكلام .

- " أن يكون موقع الكلام فى الإطناب والإيجاز أليق بموقعه ، وأحق بالمقام والحال<sup>(٣٨)</sup> .  
الشرط الأول من أحسن نعوت الكلام ، والثانى يجعل الكلام جامعاً الحسن . أما الشرط الثالث ، فهو :

- " أن تكون موارده تنبئك عن مصادره ، وأوله يكشف قناع آخره " . ويتوفر هذا الشرط يكون الكلام - من وجهة نظر أبى هلال - " قد جمع نهاية الحسن ، ويبلغ أعلى مراتب التمام "<sup>(٣٩)</sup> .

إنباء موارد الكلام عن مصادره وكشف أوله قناع آخره مظاهر دالة على توفر خاصية الحبك بين أجزائه . ولعل فى إشارة أبى هلال إلى واقعات الإجازة ما ينم عن وعى بمفهوم الحبك الطولى أو المتدرج الذى تتم معه القضية المعبر عنها فى الجملة . يقول أبو هلال : " أخبرنى أبو أحمد ، قال : كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرك ، نتعلم منه علم الشعر ، فقال لنا يوماً : إذا وضعت الكلمة مع لفظها كنتم شعراء ، ثم قال : أجزوا هذا البيت :

ألا إنما الدنيا متاع غرور

فأجازه كل واحد من الجماعة بشئ ، فلم يرضه ، فقلت :

وإن عظمت فى أنفوس وصور

فقال : هذا هو الجيد المختار .

وأخبرنا أبو أحمد الشطنى ، قال : حدثنا أبو العباس بن عربى ، قال : حدثنا حماد عن يزيد بن جبلة ، قال : دفن مسلمة رجلاً من أهله ، وقال :

نروح ونغدو كل يوم وليلة

ثم قال لبعضهم : أجز ، فقال : فحتى متى هذا الرواح مع الغدو ، فقال مسلمة : لم تصنع شيئاً . فقال آخر : فيالك مغدى مرة ورواحاً ، فقال : لم تصنع شيئاً . فقال لآخر : أجز أنت ، فقال :

وعما قليل لا نروح ولا نغدو

فقال : الآن تم البيت<sup>(٤٠)</sup> .

تمام البيت والجيد المختار فيه بما يتم قضية ، يأتى الجزء فيها مع لفظه . هذا ما ينتهى إليه الحد فى صناعة الكلام عند أبى هلال ، وهذا ما يجعل الكلام يبلغ عنده أعلى مراتب التمام .

كان الحسين بن وهب (ت ٣٣٧ هـ) قد أضاف " حسن النظام " إلى حد البلاغة ، قال : " وقد ذكر الناس البلاغة ووصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدها . وذكر الجاحظ كثيراً مما وصفت به ، وكل وصف منها يقصر عن الإحاطة بحدها . وحدها عندنا : القول المحيط بالمعنى المقصود ، مع اختيار الكلام ، وحسن النظام ، وفصاحة اللسان " وذننا حسن النظام ؛ لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتى على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه ، وتصيير كل واحدة مع ما يشاكلها ، فلا يقع ذلك موقعه<sup>(٤١)</sup> . ويضرب ابن وهب على المشاكلة مثلاً فى قوله : " فمما أتى فى نهاية النظر قول أمير المؤمنين - عليه السلام - فى بعض خطبه : " أين من سعى واجتهد ، وجمع وعدد ، وزخرف ونجد ، وبنى وشيد؟ " - فأتابع كل حرف بما هو من جنسه ، وما يحسن معه نظمه . ولم يقل : " أين من سعى ونجد ، وزخرف وشيد ، وبنى وعدد " . ولو قال ذلك لكان كلاماً مفهوماً ، ومن قائله مستقيماً ، وكان مع ذلك فاسد النظم ، قبيح التأليف<sup>(٤٢)</sup> .

لعل كلام ابن وهب فى علاقة المشاكلة المعنوية يؤكد مقولة ليقانوفسكى أن الحبك شرط لغوى يسهم فى فهم السبك فيها أعمق . إذا كانت العلاقة بين "بنى وشيد" علاقة المشاكلة بين عنصرى عبارة ، فلا وجود لمثل هذه المشاكلة إذا دخل فى العبارة نفسها أحد هذين العنصرين مع آخر من عبارة أخرى . سوف يغيب السبك - على معنى جودة التأليف - إذا غاب الارتباط الدلالى

بين المعطوف والمعطوف عليه. والتمييز في هذه الحال لا يكون بين كلام مفهم وآخر غير مفهم، ولكنه سيكون بين كلام مفهم وآخر مفهم مسبوك محبوب.

وكان ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) قد أطلق على مثال ابن وهب السابق اسم "المتناسب". وفسره بإتباع كل لفظة ما يشاكلها، وقرنها بما يشبهها<sup>(٣٦)</sup>.

(هـ) ويقول أسامة بن منقذ (ت حوالى ٥٣٠ هـ): "وأما السبك فهو أن يتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره، كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموا، حتى إذا طعنوا

ضارب، حتى إذا ما ضاربوا عتقا

ولهذا قال: خير الكلام المحبوك المسبوك الذى يأخذ بعضه برقاب بعض"<sup>(٣٧)</sup>.

هذا النص من النصوص المهمة في تعريف السبك. ولعل في كلام أسامة وفي شاهده ما يرجح استنباط اشتغال السبك عنده على التعلق النحوى والمعجمى معا. والسبك المعجمى هو - كما نعرف - النوع الأخير من أنواع السبك عند هاليدى. ولعل في قوله "خير الكلام المحبوك المسبوك" ما ينبه إلى وعيه بأثر معيارى الحبك والسبك بخاصة في صناعة الكلام أو النص، فضلا عما يمكن أن يلحح إليه تقديم الحبك من عناية واهتمام.

وتذكر ثنائية السبك والحبك عند أسامة بثنائية الجسم والروح عند ابن طباطبا. إذا كان السبك جسم الكلام فالحبك روحه. الجسم اللفظ والروح المعنى. اللفظ إتقان والمعنى إبداع. وواجب على صانع الكلام تحسين الجسم وتحقيق الروح. يقول ابن طباطبا: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه... فيحسنه جسما ويحققه روحا؛ أى يتقنه لفظا ويبدعه معنى"<sup>(٣٨)</sup>.

(و) ويمعير ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) عن فكرة المشاكلة عند أبى هلال أو التناسب عند ابن رشيق، باسم "المؤاخاة بين المعانى". ولا شك أن المشاكلة والتناسب والمؤاخاة عند هؤلاء جميعا، إنما هى مظاهر للحبك فى مصطلح أسامة. ما معنى المؤاخاة بين المعانى عند ابن الأثير؟ يقول ابن الأثير: "أما المؤاخاة بين المعانى، فهو أن يذكر المعنى مع أخيه، لامع الأجنبى. مثاله أن تذكر وصفا من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به. فإن ذكرته مع ما يبعد منه كان ذلك قبحا فى الصناعة، وإن كان جائزا. فمن ذلك قول الكميّ:

ألم هل ظعائن بالعلياء رافعة وإن تكامل فيها الدل والشنب

فإن الدل يذكر مع الفنج وما أشبهه. والشنب يذكر مع اللعس وما أشبهه. وهذا موضع يغلط فيه أرباب النظم والنثر كثيرا. وهو مظنة الغلط؛ لأنه يحتاج إلى ثاقب فكرة وحذق، بحيث توضع المعانى مع أخواتها لا مع الأجنبى منها"<sup>(٣٩)</sup>.

وقد عاب ابن الأثير على بعض الشعراء تباعدهم فى القول وأنهم لا يراعون المؤاخاة بين المعانى. لاحظ ابن الأثير أن أبى نواس "يقع فى ذلك كثيرا"<sup>(٤٠)</sup>. من ذلك مثلا قول أبى نواس فى وصف الديك:

له اعتدال وانتصاب قد وجلده يشبه وشى البرد

كأنه الهداب فى الفردن محدوب الظهر كريم الجدد

قال ابن الأثير: "فإنه ذكر الظهر وقرنه بذكر الجدد، وهذا لا يناسب هذا؛ لأن الظهر من جملة الخلق، والجدد من النسب. وكان ينبغي أن يذكر مع الظهر ما يقرب منه ويؤاخيه"<sup>(٤١)</sup>. لم تطرد لأبى نواس القضية المذكورة فى البيت، ولم يحسن أن يربط بين عناصرها؛ فأفسد مبدأ انتظام المعنى الذى هو قوام الحبك فى نظرية النص المعاصرة والذى سبق إليه ابن طباطبا فى عياره.

وقد نظر ابن الأثير - في موضع آخر - إلى ما أسماه بـ "الملاءمة" و "الناسبة" من منظور مقابلة الجملة بالجملة. والمقابلة فن بدعي يقوم على علاقة دلالية بين المنطوقات هي علاقة "التقابل". ضرب ابن الأثير على ذلك مثلاً من الشعر قول أبي الطيب:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

قال ابن الأثير: "وقد أُوخذ على ذلك، وقيل: لو جعل آخر البيت الأول آخر البيت الثاني وآخر البيت الثاني آخر البيت الأول لكان أولى.

ولذلك حكاية، وهي أنه لما استشهد سيف الدولة يوماً قصيدته التي أولها: "على قدر أهل العزم تأتي العزائم". فلما بلغ إلى هذين البيتين قال: قد انتقدتهما عليك، كما انتقد على امرئ القيس قوله:

كأنى لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجفال

فبيتك لم يلتئم شطراهما، كما لم يلتئم شطرا بيتي امرئ القيس، وكان ينبغي لك أن تقول:

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم

فقال المتنبي: إن صح أن الذى استدرك على امرئ القيس هذا أعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا. ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك؛ لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف تفاصيله، وإنما قرن امرؤ القيس النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحا بسبأ الخمر للأضياف بالشجاعة فى منازلة الأعداء. وكذلك لما ذكرت الموت فى صدر البيت الأول أتبعته بذكر الردى فى آخره؛ ليكون أحسن تلاؤماً. ولما كان وجه المنهزم الجريح عبوساً وعينه باكياً، قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم؛ لأجمع بين الأضداد<sup>(٢٩)</sup>.

والحق أن تأمل شعر أبى الطيب يدلنا على أن أحداً من الشعراء لم يبلغ فى الجمع بين الأضداد مبلغه على الإطلاق. ولعله فنه الأول الذى يقو - مع فنون أخرى - إلى القول بتميزه بإحساس عال فى رعاية الموقف. على أن الذى يعنينا هنا أن الحكاية السابقة تبرهن على أن ملاحظة المواءمة المعنوية بين المنطوقات والمفاهيم تحوج إلى تأمل وإرهاق فكر. وقد بلغ أمر المواءمة فى إطار تقابل المعانى عند ابن الأثير مبلغاً حداً به إلى أن يقول: "وهذا الباب ليس فى علم البيان أكثر منه نفعاً ولا أعظم فائدة"<sup>(٣٠)</sup>.

فضلاً عما سبق، فإن أكثر ما استنبطه البلاغيون من كلام العرب من فنون البديع المتعلقة بالمعنى، إنما تظهر علاقات دلالية مختلفة بين المنطوقات والمفاهيم، يتحقق عن طريقها الحيك. يدل التفريق وجمع المؤنث والمختلف على علاقة المقارنة، ويدل الرجوع والمقابلة والعكس والتبديل على علاقة التقابل، ويدل التفسير والتقسيم واللف والنشر على علاقة التبعية فى هيئة: الإجمال - التفصيل، ويدل الاستشهاد والاحتجاج على علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة، وتدل المزاوجة على علاقة منطقية فى هيئة: الشرط - الجواب ... الخ. سبق دكتور جميل عيد المجيد إلى محاولة ربط الفنون البديعية المعنوية بالعلاقات الدلالية التى تناسبها عند يوجين نايدا Eugene Nida فى بحثه: "العلاقات الدلالية بين الأبنية النووية Semantic Relations between Nuclear Structures"<sup>(٣١)</sup>.

ولكن فاته عدد غير قليل من تلك الفنون البديعية المعنوية التى نرى لها أثراً مباشراً فى تحقيق الحيك بين منطوقين أو أكثر؛ كالسلب والإيجاب، والاستشهاد والاحتجاج:

السلب والإيجاب أن تبني الكلام على نفس الشئ من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به في جهة والنهي عنه في جهة، وما يجرى مجرى ذلك؛ كقوله تعالى: "ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما". ومثاله من النثر قول الشعبي للحجاج: "لا تعجب من المخطئ كيف أخطأ، وأعجب من المصيب كيف أصاب"<sup>(١٧)</sup>.

يظهر السلب والإيجاب علاقة دلالية ثنائية تقابلية. أما الاستشهاد والاحتجاج، فإن تأتي بمعنى ثم تؤكد به معنى آخر يجرى مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته. من شواهد الشعرية عند أبي هلال قول الشاعر:

إنما يعشق المنايا من الأفوام من كان عاشقا للمعالي  
وكذاك الرواح أول ما يكمره منهن في الحروب العوالي<sup>(١٨)</sup>

وقد سبقت الإشارة إلى أن الاستشهاد والاحتجاج ينبغي له أن يكشف عن علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة.

حصيلة ما سبق أن القدياء - في إطار مبحث صناعة الكلام ونحوه - قد برهنوا على مكانة خاصيتي السبك والحبك اللغويتين. خير الكلام عندهم المسبوك المحبوك. تجاوزت هذه المقولة حد النظر إلى التطبيق. أسوق مثلا على ذلك ما انتهى إليه الأمدى (ت ٣٧٠هـ) في إطار وقوفه على خطاب شاعري موازنه أبى تمام (ت ٢٣١هـ) والبحتري (ت ٢٨٤هـ). يقول الأمدى: "وإذا جاء لطيف المعاني في غير ملاءمة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجديد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه"<sup>(١٩)</sup>.

دل القدياء على خاصية الحبك اختصارا، ولكنهم أفاضوا - إلى حد ما - فيما يعد من مظاهره. أخص بالذكر هنا مظهر التجانس ومظهر انتظام المعاني. عبروا عن التجانس بين عناصر المنطوق الواحد أو بين المنطوقين المتواليين بمفاهيم عدة كالمشكلة والمواءمة والتناسب والمؤاخذة وغيرها. وأما المظهر الآخر فقد عبروا عنه بانتظام المعاني واتصال الكلام على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا.

يمكن أن نجد لبداً انتظام المعاني صدى في تحليل الخطاب الشعري عند الأمدى أيضا. أضرب مثلا على ذلك بما قاله عن هذا الموضع للبحتري:

هب الدار ردت رجع ما أنت سائله وأبدي الجواب الربيع عما تسائله

قال الأمدى: "وهذا بيت غير جيد؛ لأن عجز البيت مثل صدره سواء في المعنى، وكأنه بنى الأمر على أن الدار غير الربيع، وأن السؤال إن وقع وقع في محلين اثنين"<sup>(٢٠)</sup>. لم ينتظم المعنى فيما سبق، ولم يتصل الكلام في العجز بالمصدر اتصالا يدفع إلى توالي المعلومات وتسلسلها والانتقال من مذكور إلى جديد، إنما سكن المعنى على الصراع الأول.

لم تكن المفاهيم السابقة وليدة المصادفة، إنما وقفوا عليها في تعرفهم على شروط القول البليغ وفي تبيان ما ينبغي توفره من معايير لغوية أساسية في صناعة الكلام. وقد عرض القدياء تلك المفاهيم من خلال نماذج استعمال لغوى حقيقي، وإن ظل الشعر يخاطبهم - كلما وقفوا على مفهوم - أكثر من فنون النثر الأخرى.

ومهما يكن من أمر، فإن حيز التحليل لم يجاوز غالبا المنطوقين أو البيتين من الشعر. ولا تكتمل منظوراتهم إلا بما نراه أهم من ذلك؛ وهو ما عرضه من آراء وتبصرات عن بنية النص من منظور الحبك الدلالي، فضلا عما كشفوا عنه من مظهر للحبك لا نرى مثيلا له في النظرية اللغوية المعاصرة؛ وهو الكشف عن العلاقات الدلالية بين النصين المتواليين في مدونة كبرى من منظور التناسب المعنوي.

### ٣- بنية النص من منظور الحبكة

كان باب "المبدأ والخروج والنهاية" - فى إحدى تسمياته - حقلاً خصبا نمت فيه تصوراتهم عن مواصفات البناء الموضوعى النموذجى لنص محبوك دلاليا، من حيث إن النص وحدة من اللغة فى حال الاستعمال.

كان القدماء قد عرضوا لفكرة استقلال البيت فى النص الشعرى استقلالاً معنوياً. يفسر ابن الأثير مثلاً هذه الفكرة فى ارتباطها بالنفس تفسيراً فسيولوجياً على النحو التالى: "لما كان النفس لا يمتد فى البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، احتيج إلى أن يكون الفصل فى المعنى" (١٧). ويشير ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) إلى استقلال البيت فى النص بالإفادة مع رعاية مبدأ التناسب فى الوقت عينه قائلاً: "وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وعما بعده. وإذا أفرد كان تاماً فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك فى البيت ما يستقل فى إفادته، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاماً آخر كذلك" (١٨).

حقيقة الأمر هنا ينبغى لها أن تكون استقلال البيت عن غيره من حيث هو وحدة تركيبية ومعنوية، لها كيانه الخاص، ولكنه الكيان الخاص الذى يتصل بما قبله وما بعده - داخل وحدة النص العامة أو وحدة المقطع من النص على الأقل - اتصال الجزء، بالكل. يؤكد ذلك على مستوى النظر رؤية ابن خلدون نفسه القصيدة سلسلة متصلة تبني فيها المقاصد والمعانى على التناسب: "ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التناثر" (١٩).

فى تحليل بنية النص من منظور الحبكة (أو التناسب) وقف القدماء على الابتداء والتخلص والانتهاء من حيث هى مؤشرات بنائية خاصة فى نسج النص الشعرى والنثرى جميعاً. وقد زادوا على ذلك اختبار مدى رعاية التناسب بين وحدات النص المختلفة فى هيئة المقاطع أو ما سعى بالفواصل، فضلاً عن رعاية التناسب بين أبيات الفصل الواحد.

وقد رأيت أن أفرد لمعيار التناسب عند حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) منظوراً إليه من خلال بنية النص الشعرى الكامل - جزءاً خاصاً من هذه الدراسة؛ وذلك أن آراءه ومنظوراته إلى ذلك المعيار يرتبط بعضها ببعض ويكمل بعضها بعضاً، لاسيما أن الأمر عنده قد تجاوز الملاحظة والوصف العاجلين إلى التقنين والتأصيل النظرى القاننى.

#### (أ) بنية النص من منظور الحبكة قبل حازم

يعنينا هنا أمران اثنان: أحدهما معرفة الشروط التى أوجب القدماء توفرها فى كل من الابتداء والتخلص والانتهاء، لاسيما ما يتصل منها بالمعنى، والأمر الآخر هو محاولة استخلاص المبادئ الجوهرية التى وجهت علاقة كل من الابتداء والتخلص والانتهاء بآثر أجزاء النص تحقيقاً للترابط المضمونى فيما بينها وإنجازاً للعلاقات المنطقية التى تبني وحدتها الدلالية.

#### ١- الابتداء

هو الابتداء والمبدأ والمبتدأ والفاتحة والافتتاح والمفتتح والاستفتاح والمقدمة والتصدير والمطلع والاستهلال. لعل أقدم الإشارات إلى بلاغة الابتداء ما أورده الجاحظ عن عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢ هـ) وشبيب بن شيبه. جعل ابن المقفع البلاغة اسماً جامعاً لمعان تجرى فى وجوه كثيرة وذكر من هذه الوجوه "ما يكون فى الابتداء" (٢٠). وروى الجاحظ عن شبيب قوله: "الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، ويمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة المقطع ويمدح صاحبه" (٢١). ولعل إشارة الجاحظ إلى العلاقة بين "دقة المدخل" و "إظهار المعنى" أولى بأن تنصرف إلى الابتداء (٢٢).

الابتداء هو الوحدة البنائية الأولى من النص. وهى وحدة سمعية ومعنوية تفتح للخطاب قناة الاتصال. إذا كان الشعر قفل، فأوله - كما يقول ابن رشيق - مفتاحه. وينبغى للشاعر أن يوجد

ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة<sup>(٢٧)</sup>. عرف هذه الحقيقة منتجو النصوص ومحللوها جميعا. وليس كلام ابن شيبه السابق مما يحمل على مقصد إضعاف شأن الابتداء، لكنه ميل خاص به إلى مؤشر بنائي آخر من الكلام يرى له شأنا أخطر. لقد عرف ابن شيبه نفسه - كما يخبئنا الجاحظ - بحلاوة الابتداء ورشاقته وسهولته وعذوبته<sup>(٢٨)</sup>.

كان حسن الابتداء من معايير تحليل النص الأنبي عند القدماء . بحسن الابتداء يتميز الشعراء . شهر شعراء كثيرون به ، من طليعتهم أبو الطيب وأبو تمام وأبو نواس والبحتري . يرى ابن رشيق أن جودة الابتداء من أجل محاسن أبي الطيب وأشرف مآثر شعره<sup>(٢٩)</sup>. ويطلب القاضي الجرجاني أن يفتقر لأبي الطيب ما عيب من ابتداءاته ؛ لما له من ابتداءات كثيرة حمسة<sup>(٣٠)</sup>.

السؤال الآن : ما شروط المبدأ المستحسن عند القدماء ؟ . أشير إلى أن ما قرره القدماء نصا لا يأتي على جميع الشروط التي رغبوا في توفيقها في المبدأ . إذا كانت تلك الشروط ملفوفة ، فهناك شروط أخرى ملحوظة مما ضربه من أمثلة وشواهد ينبغي لها أن تؤخذ في الحسبان . يتيح لنا الأمر أن نصنف تلك الشروط جميعا على النحو التالي:

( الشرط الأول ) شرط الصياغة : ويقصد به حسن اختيار اللفظ وصحة السبك جميعاً . وينبغي أن يضاف إلى شرط الصياغة اعتبارات أسلوبية أخرى ؛ مثل تجنب الحشو ، وتجنب المعاطلة ونحوهما .

( الشرط الثاني ) الشرط المعنوي : ويقصد به وضوح المعنى ، وارتباط المبدأ بما بعده ودلالته عليه في الوقت نفسه . وسوف نفصل ذلك .

( الشرط الثالث ) الشرط المقامي : ويقصد به - من خلال ملاحظاتهم المتفرقة - أمور عدة ، نوجزها فيما يلي :

( أولا ) رعاية حال المخاطب : فإذا خرج المبدأ عن ذلك المعيار كان معيبا . من أجل ذلك عيب مثلا مطلع قصيدة للبحتري في مدح أبي الحسن عبد الملك بن صالح الهاشمي ، وهو قوله :

فؤاد مله الحزن حتى تصدعا وعينان قال الشوق: جودا معا  
قال ضياء الدين بن الأثير: " وكذلك استقبح قول البحتري "فؤاد مله البيت". فإن ابتداء المديح بمثل هذا طيرة ينبو عنها السمع . وهو أجدر بأن يكون ابتداء مراثية لا مديح<sup>(٣١)</sup>.  
لأشك أن المخاطب كان قد هيا نفسه في هذا الوقت أن يسمعه البحتري ما يروقه وما تسر به نفسه ، فلم يراع البحتري حاله ، وفاجأه بما يناسب الرثاء من كلام عن فؤاد حزين وعينين تجودان بالدمع ! . وكان ابن رشيق قد التفت إلى زمن الخطاب وحال المخاطب وجعل رعاية الأمرين من الفطنة والحنق ، يقول : " والظن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها ، وينظر في أحوال المخاطبين ، فيقصد محابهم ، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ، ويتفقد ما يكرهون سماعه ، فيجتنب ذكره<sup>(٣٢)</sup> .

(ثانيا) رعاية الدور الاجتماعي للمخاطب : وقد عبر ابن طباطبا عن هذا المعيار باشتراطه أن يعد المتكلم " لكل طبقة ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من عقله في وضعه الكلام مواضع أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه<sup>(٣٣)</sup> .

(ثالثا) رعاية الموقف الخارجي : فإذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث ، كفتح معقل أو هزيمة جيش ونحو ذلك ، فإنه لا ينبغي للشاعر أن يبدأ فيها بغزل . وقد أصاب ابن الأثير حين ربط بين بدء الشاعر - في مثل هذه الحال - بالغزل وبين جهله بوضع الكلام في مواضع<sup>(٣٤)</sup>. ينصرف ذلك إلى معنى جهله بتقدير الموقف الاتصالي الخارجي وما يناسبه من كلام .

السؤال الأهم الآن : ما المبادئ الجوهرية التي تستخلص من كلامهم عن علاقة المبدأ بما بعده والتي تتصل بخاصية الحكيم النصي اتصالا مباشرا ؟ .



يمكن القول بأن القانون الدلائى الجوهرى الذى يحكم علاقة المبدأ بما بعده، هو ما عبر عنه ابن رشيقي بقوله: " أن يكون دالا على ما بعده " (١٠٠).

أجمل ابن رشيقي القانون السابق إجمالاً . وفى كلام ابن الأثير- فى صدر فصله عن " المبادئ والافتتاحات " - ما نراه تفصيلاً لذلك المجمع . يقول ابن الأثير : " حقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام : إن كان فتحاً ففتحاً، وإن كان هناءً فهناءً، أو عزاءً فعزاءً . وكذلك يجرى الحكم فى غير ذلك من المعانى . وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به، ولم هذا النوع " (١٠١).

دلالة المبدأ على ما بعده تعنى بالضرورة تحقق المناسبة المعنوية بينهما . وقف أبو القاسم الكلاعى (ت. ٥٥٥ هـ) على ملاحظة هذه المناسبة بين الرسائل وصدورها . عرض الكلاعى طائفة من صدور الرسائل التى شدها التناسب إلى الإنباء عن المضمون وطبقة المخاطب . نلاحظ ذلك من تأمل الصدور التالية :

- أطال الله بقاء أمير المؤمنين (مخاطبة الأمراء) .

- أما بعد، أحسن الله توفيقك، ونهج إلى الرشد طريقك ( يكتب به عن الأمراء إلى من مرق عن الطاعة ) .

- سلام على من اتبع الهدى وتجنب سبل الضلالة والهوى ( يستفتح به عنهم إلى زعماء الروم ) .

- أمدك الله أيها الولي الأخص والخليل الأخلص بالتقوى ( يكتب به عنهم إلى القضاة والفقهاء ) .

- كتابنا، أمدك الله بتقواه ( يكتب به عنهم إلى سائر العمال ) .

- يابنى، ومن سلمه الله وأبقاه ( يكتب به الأب إلى ولده ) .

- يامولاي وجمال دنياي ( يكتب به الولد إلى والده ) (١٠٢).

ويرى أبو الفتح عثمان بن جنى (ت. ٣٩٢ هـ) أن من الحذق أن يشير المرسل فى تحميدته إلى الغرض من الرسالة : " وإذا كان المرسل حاذقاً أشار فى تحميدته إلى ما جاء بالرسالة من أجله " (١٠٣). والكلاعى على رأى أبى الفتح (١٠٤). وقد جرى مجراهما ابن الأثير (ت. ٦٣٧ هـ) . يرى ابن الأثير أن " المناسبة المعنوية " من أوكد أركان الكتابة . وقد أخذ على أبى إسحق الصابى إخلاله كثيراً بهذا الركن ، وذلك أنه يأتى بتحמידة فى الكتاب من الكتب السلطانية، لا تكون مناسبة لمعنى ذلك الكتاب . من أمثلة ابن الأثير على ذلك ما كتبه أبو إسحق فى ابتداء كتاب من فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان فتحاً عظيماً : " الحمد لله رب العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد، العلى المجيد، الذى لا يوصف إلا بسلب الصفات ولا ينعت إلا برفع النعوت، الأزلى بلا انتهاء . الخ " . قال ابن الأثير معقياً : " وهذه التحميدة لاتناسب الكتاب الذى افتتح بها، ولكنها تصلح أن توضع فى صدر مصنف من مصنفات أصول الدين . وأما أن توضع فى صدر كتاب فتح فلا " (١٠٥).

وقوف ابن الأثير على مثل النموذج السابق دليل على ندرته وقوعه . كان المعتاد بين كبار المنشئين رعاية المناسبة المعنوية بين الابتداء ومضمون الرسالة . وعلى كل حال، فإن عناية أبى القاسم الكلاعى وابن الأثير بالنظر فى إنشاء الرسائل من منظور المناسبة المعنوية، دليل على بينة على وعييهما بخصوصية الحيك النصى . فى مقابل نموذج أبى إسحق الصابى نرى نماذج عدة عند الكلاعى وابن الأثير روعيت فيها المناسبة . من نماذج الكلاعى ابتداء رسالة لمحمد بن عبد الله أبى جعفر المشهور بابن عبد كان ( ت ٢٧٠ هـ ) جمع فيها ذكر استقامة الحال بين أبى الحسن خمارويه ( ت ٢٨٢ هـ ) وبين المعتضد أحمد بن طلحة الخليفة العباسى ( ت ٢٨٩ هـ ) . وهو قوله : " الحمد لله مقلب القلوب، وعلام الغيوب، الجاعل بعد عسر يسرا، وبعد تحارب اجتماعاً " (١٠٦).

## ٢- التخلص:

هو التخلص والخروج والتوسل . قال ابن رشيق : " ومن الناس من يسمى الخروج تخلصاً وتوسلاً " (٣٧).

لعل التخلص أسبق من غيره استخداماً . ولعل أقدم إشارة إلى التخلص ما جاء في كلام ثمامة بن أشروس ( ت ٢١٣ هـ ) : " مارأيت أحداً كان لا يتحبس ولا يتوقف ، ولا يتلجلج ولا يتحنح ، ولا يرتقب لفظاً قد استدعاه من بعد ، ولا يلتبس التخلص إلى معنى قد تعصى عليه طلبه ، أشد اقتداراً ولا أقل تكلفاً ، من جعفر بن يحيى " (٣٨). وجعفر بن يحيى هذا ، هو جعفر بن يحيى بن خالد البرمكي ، من كبار البرامكة الذين قتلهم الرشيد . ويستنتج من ربط التخلص بالمتحدث عنه عموم التخلص في كل كلام ، وأنه ليس وفقاً على الشعر ، وإن عالج أكثر القدماء من خلال نماذج شعرية.

أما اصطلاح " الخروج " فلعل أقدم إشارة إليه ترجع إلى أبي العباس ثعلب ( ت ٢٩١ هـ ) في كتابه " قواعد الشعر " . وقد تبعه في استخدام " الخروج " عبد الله بن المعتز ( ت ٢٩٦ هـ ) الذي جعل " حسن الخروج " من أنواع الالتفات . ومن شواهد " حسن الخروج " عند ابن المعتز قول أبي العتاهية :

وأحببت من حبها الباخليين      حتى ومقت ابن سلم سعيداً  
إذا سيل عرفاً كسا وجهه      ثياباً من المنع صفراً وسوداً (٣٩)

رأى الخروج التخلص عند غير واحد من القدماء ، ومنهم ابن طباطبا والقاضي الجرجاني . ولكن يحيى بن حمزة يستخدم التخلص ، كما يستخدم أبو هلال وابن رشيق الخروج غالباً .

عرف التخلص في غير الشعر . وقع التخلص في النص القرآني . ممن عوا بالتخلص في القرآن يحيى بن حمزة العلوي ( ت ٧٤٥ هـ ) . التخلص عنده " عبارة عن الخروج إلى المقصد المطلوب عقيب ما ذكره من قبل . ومثاله قوله تعالى من سورة المدثر : " يأيها المدثر قم فأنذر " ، ثم تخلص بعد ذلك إلى ما هو المقصود بقوله : " نرني ومن خلقت وحيداً " ؛ فلما اتعظ الرسول بالأمر بالإنذار ، عقبه بالوعيد الشديد للوليد بن الغيرة بقوله : " نرني ومن خلقت وحيداً " إلى آخر الآيات . وهكذا في كل سورة تجده يتخلص إلى المقصود بأعجب خلاص " (٤٠).

عنى أبو القاسم الكلاعي ببيان التخلص في الرسائل . أفرد الكلاعي بإحكامه فصلاً بعنوان " في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور " . الرسالة - في رأيه - ابتداء خطاب أو رد جواب . مما توصلوا به من الألفاظ في ابتداء الخطاب إلى غرض الكتاب :

- قولهم " كتبت " ، مثل : كتبت وقد هبت ريح النصر من مهبها ، والأرض مشرقة بنور ربها " .

- أو " كتابي " ، مثل : " كتابي أطال الله بقاء الأمير ، وبودي أن أكونه فأسعد به دونه " .

ومما توصلوا به من الألفاظ في رد الجواب إلى غرض الكتاب :

- قولهم " ألقى " ، مثل : " إنه ألقى كتاب كريم ، عنوانه جسيم " .

- أو " وصل " ، مثل : " وصل - وصل الله سمعه ، وأثل مجده ١ - كتابه الكريم " (٤١).

ارتبط التخلص في الشعر بطراز القصيدة المركبة ، وهو الطراز الذي ألفه الذوق العربي ، ومن ثم كانت هيمنته في الشعر العربي القديم ، وكان القدماء على صوت واحد في استحسان التنوع في الأغراض في النص الشعري الواحد ، منذ أن قال الجاحظ " متى لم يخرج السامع من شئ إلى شئ لم يكن لذلك عنده موقع " (٤٢).

أفرزت القصيدة المركبة في الجاهلية قوالب لغوية للتخلص من غرض إلى غرض ؛ نحو " دع ذا " و " عد عن ذا " . وربما تركوا المعنى الأول ، وقالوا " وعيس " أو " وهوجاء " وما أشبه ذلك . وإذا أرادوا ذكر المسبوح قالوا : " إلى فلان " وأخذوا في مديحه . وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا

فى الثانى من غير أن يستعملوا مثل تلك القوالب ، وهو ما عرف باسم " الظفر " أو " الانقطاع " ، وهو ما ظل عند بعض العباسيين كالبحتري<sup>(٧٣)</sup> . غير أن الموازنة بين الشعر العباسى وما قبله ، من حيث استعمال الخروج ، تكشف عن صحة ما انتهى إليه ابن طباطبا وأبو هلال العسكرى . لاحظ ابن طباطبا أن العباسيين قد " لطفوا القول فى معنى التلخلص إلى المعانى التى أرادوها "<sup>(٧٤)</sup> . وكذلك لاحظ أبو هلال أن الخروج المتصل بما قبله كان قليلا قبل شعراء العصر العباسى ، ولكن العباسيين قد أكثروا من الخروج المتصل<sup>(٧٥)</sup> .

السؤال المهم الآن : ما القانون الدلالى الذى يحكم التلخلص تحقيقا لخاصية الحبك النصى ؟ .

لعل ابن طباطبا خير من وضع يده على هذا القانون من القدماء قبل حازم . ويمكن اختصاره فيما يلى :

" - أن يصل المتكلم كلامه صلة لطيفة " . وبيان ذلك عند ابن طباطبا فى موضعين من عياره . يقول ابن طباطبا فى الموضع الأول ، وهو من باب " بناء القصيدة " : " ويسلك ( يعنى الشاعر ) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتبتهم ، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماعة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياقى والنوق . بالطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه "<sup>(٧٦)</sup> .

أما الموضع الثانى ، فيقول فيه : " ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى تسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها "<sup>(٧٧)</sup> .

من كلام ابن طباطبا فى الموضعين السابقين يمكن أن نلاحظ ما يلى :

١- أن قياس فصول الشعر على فصول الرسائل ، يعنى النظر إلى تعدد الأغراض بالقصيدة المركبة كتعدد محاور الخطاب بالرسالة . ولكن الذى يبدو لنا أن تعدد محاور الخطاب بالرسالة من تحديد إلى دعاء إلى أمر بفعل شئ الخ ، ليس كتعدده فى القصيدة المركبة . التناقض بين المقاصد فى الرسالة أشد قوة منه بين الأغراض فى القصيدة المركبة . ولعل تقاليد النظم قد جعلت تعدد الأغراض على النحو الذى نعرفه أمراً مألوفاً بين المرسلين والمستقبلين جميعاً . من ناحية أخرى ، جعلت تلك التقاليد لتوالى الأغراض - فى الوقت نفسه - نظاماً لا يخرج عنه الشاعر عادة<sup>(٧٨)</sup> ، وهو نظام نرى له وجهاً من المناسبة ، حينما يوظف الشاعر مدحه - فى الظروف العادية - بغزل رقيق تنشيط به النفس لسماعه ، أو حينما يخرج من مدحه إلى شكوى الزمان وما لقيه فيه قبل أن يرى مدبوحه ، أو حينما يخرج من مديحه إلى استماحتة عذراً فيما وشى به الواشون الخ . هذه وجوه للمناسبة ، أفسحت لها تقاليد النظم عند العرب مجالا للقبول . نرى كثيراً من الشعراء يخرجون فى قصائدهم المركبة من الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ولكننا لم نسمع بشاعر خرج مثلاً من الافتخار إلى وصف الجنادب والحرايب . مازال هناك نظام للنظم يجعل بين توالى الأغراض وجوهاً للمناسبة .

ومهما يكن من أمر ، فإن قياس الشعر على الرسائل ، يعنى أن التلخلص غير مرتبط بجنس أدبى دون غيره ، هو عام فى كل كلام ، مادامت الحاجة فيه إلى أكثر من فصل : شعراً أو رسالة أو غيرهما . القصيدة فى كلام ابن طباطبا إذا نموذج على كل نص . المهم حسن التصرف ولطف الصلة بين أجزائه ، حتى لا تؤدى إلى خطاب مفكك الأوصال مبنى ومعنى .

٢- يفهم محمد خطايبى كلمة " المعنى " فى كلام ابن طباطبا على أنها تعنى " الغرض " أو " الفن " ، يقول : " على أن المعنى هنا ينبغى أن يفهم فى سياقه ، إذ المقصود به ، فى نظرنا ، الغرض أو الفن ، مادام الحديث متمركزاً هنا على اتصال فصول القصيدة "<sup>(٧٩)</sup> .

والحق أن ابن طباطبا نفسه قد ذكر - في نصه الأول - كلمة " فن " صراحة . وسياق كلامه كاملا يجعل " المعنى " عنده مقصودا به الغرض أو الفرع من فروعه ؛ وذلك أن التخلص من غزل إلى مديح تخلص من غرض إلى غرض ، لكن التخلص من وصف الديار والآثار إلى وصف الغياقي والنوق هو تخلص من فرع لغرض الوصف إلى فرع آخر .

٣- إذا كانت وظيفة التخلص الأولية وظيفة معنوية ؛ هي حيك معنى بمعنى أو غرض بغرض ، فقد لمس ابن طباطبا للتخلص وظيفة بنائية ؛ هي أن يصل منطوق التخلص بين بيت وبيت . في ضوء ذلك نفهم كلامه عن دور التخلص في الحصول على قصيدة ( وبالتالي أى نص ) مفرغة إفراغا ، خال نسجها من التكلف . من ناحية أخرى ، فإن كلامه عن قصيدة خال نسجها من التكلف ، تقتضى كل كلمة منها ما بعدها ، وتتعلق ما بعدها بها ؛ إنما هو كلام نفهم منه أن لطف التخلص الحقيقي ليس في لطفه في ذاته فحسب ، إنما ينبغي للشاعر ( وبالتالي لكل متكلم ) أن يتلطف في جعل ما قبل التخلص مناسباً معنوياً لما بعده بوجه من الوجوه .

وربما ناسب الشاعر بين ما قبل التخلص وما بعده ، ولكن التخلص ذاته يبدو معيباً . من ذلك التخلص التالي في قول أبي الطيب :

ها فأنظري أو فظني بى ترقى حرقاً من لم يثق طرفاً منها فقد وألا

علّ الأمير يرى ذلى فيشفع لى إلى التي تركتني في الهوى مثلاً<sup>(٨١)</sup> قال ابن رشيق : " فقد تمنى أن يكون له الأمير قوادا<sup>(٨٢)</sup> . قال أبو العلاء المعرى ( ت ٤٤٩ هـ ) فى شرحه : " ووجه تشفعه إليها أن يصل جناحه بما يصل به إلى المراد بها ، ويحظى عندها لمكانه منها<sup>(٨٣)</sup> . وفي تأويل أبي العلاء تلطيف لا يستطيع ردا لإساءة أبي الطيب خطاب ممدوحه . وكان أبو الطيب زمن نظم هذه القصيدة صبياً !

وكذلك جعل القاضي الجرجاني من تخلصات أبي الطيب المستكرهة قوله :

لو استطعت ركبت الناس كلهم إلى سعيد بن عبد الله بعرا<sup>(٨٤)</sup>

التخلص فى الموضعين السابقين معيب فى ذاته . وهو معيب فى ذاته مقامياً ؛ لأنه خرج عما يليق بخطاب الممدوحين . وإذا كان التخلص فى الموضعين وصل ما قبله بما بعده على سبيل الحبك بين معنيين أو غرضين انتقل الشاعر من أحدهما إلى الآخر ، فلم تكن - للعلّة الماضية - صلة لطيفة .

### ٣ - الانتهاء

أوجب أبو هلال العسكري فى الانتهاء أو بيت الخاتمة أن يكون أجود بيت فى القصيدة ؛ يقول : " فينبغى أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها ، وأدخل فى المعنى الذى قصدت له فى نظمها ؛ كما فعل ابن الزيمرى فى آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبى صلى الله عليه وسلم ويستعطفه :

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلت واقبل تضرع مستضيف تائب

فجعل نفسه مستضيفاً . ومن حق المستضيف أن يضاف . وإذا أضيف فمن حقه أن يسان . وذكر تضرعه وتوبته مما سلف . وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة ؛ فجمع فى هذا البيت جميع ما يحتاج إليه فى طلب العفو<sup>(٨٥)</sup> .

أما ابن رشيق ، فقد وصف الانتهاء بأنه " قاعدة القصيدة "<sup>(٨٦)</sup> . وبالقياص يكون الانتهاء قاعدة كل كلام من شعر أو غيره . وينبغى لفهوم " القاعدة " هنا أن يكون مفهوماً دلالياً ؛ وذلك أن النص لا قاعدة له مالم يتقدم هذه القاعدة من المنطوقات والمفاهيم وأجزاء المعانى التى تربط بينها العلاقات الدلالية المختلفة ، حتى تقرر على قاعدة النص . ومن ثم ، يصبح اشتراط ابن رشيق فى الانتهاء " أن يكون محكما "<sup>(٨٧)</sup> اشتراطاً طبيعياً . شرح ابن رشيق معنى " الانتهاء المحكم " بقوله : " لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتى بعده أحسن منه . وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب

أن يكون الآخر قفلا عليه " (٨٧). الابتداء له ما بعده، أما الانتهاء فليس بعده شيء. الإحكام في موضع الانتهاء يؤدي بالضرورة إلى توفر خاصية الحيك بين منطوقاته وما قبله. هو إحكام معناه بما يكون نتيجة لما قبله وتدعيما له ولقصد النص الكلي في آن معا؛ وذلك أن القاعدة لا تكون قاعدة إلا إذا كانت مرتبطة بما فوقها ارتباطا دلاليا بعلاقة ما، وهي غالبا علاقة السبب - النتيجة.

وربما صنع المتكلم الانتهاء مراعيًا سياق الاتصال الخارجي أشد من مراعاته سياق النص اللغوي الداخلي. من ذلك مثلا معلقة امرئ القيس التي ختمها بوصف السيل وشدة المطر:

كان السباع فيه غرقى غدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (٨٨).

دلالة النص الكلية لا ترشح مثل هذه الخاتمة قاعدة له؛ وذلك أنها جزء من معنى من معاني جزء من النص، وهي تفصيل ما قبلها؛ أي هي معقودة به وحده، وليست قطعاً على معنى تزول إليه سائر الأدبيات قبلها.

بناء على ما تقدم، يكون القانون الذي ارتضاه القدماء حكماً لجودة الانتهاء هو:

" أن يكون الانتهاء قاعدة النص "

وذلك على معنى أن يكون أدخل في مقصده، وأن يكون قطعاً طبيعياً ينتهي إليه ما قبله ويدعم هو ما قبله في آن معا.

#### ( ب ) بنية النص من منظور الحيك عند حازم

في معنى ما يكون بين المنطوقات المتوالية أو أجزاء النص الواحد من أشكال للترابط الموضوعي، يستخدم حازم ( ت ٦٨٤ هـ ) مفاهيم عدة؛ كالتناسب والاقتران والالتزام. تمثل هذه المفاهيم - مع طائفة أخرى من الأفكار المتفرقة - إضاءات معرفية مهمة في فهم منظورات حازم إلى بنية النص من جهة الحيك. يمكن أن نجمل تلك المفاهيم والأفكار الأولية - وفاق خطة الدراسة - على النحو التالي:

١- للأغراض " أجناس " أول. من ذلك الارتياح والاكتراث وما تتركب منهما؛ نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو العكس. وتحت هذه الأجناس الأول "أنواع" كالاستغراب والاعتبار، والرضا والغضب، والنزاع والنزوع، والخوف والرجاء. وتحت هذه الأنواع " أنواع " كالمدح، والنسيب، والتذكرات، وأنواع المشاجرات، وما جرى مجراها من المقاصد الشعرية (٨٩).

ينتهي حازم من ذلك إلى أن حسن التصرف في المعاني يوجب على المتكلم أن يعرف " وجوه انتساب " بعضها إلى بعض. لكل معنى من تلك المعاني معنى أو معان تناسبه وتقاربه. ولكل معنى معنى أو معان تضاده وتخالفه. وللمضاد معنى أو معان تناسبه (٩٠).

٢- لاقتران المعاني بعضها ببعض وجعل بعضها بازاء بعض أنواع خمسة:

( الأول ) اقتران التماثل: وهو أن تناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر.

( الثاني ) اقتران المناسبة: وهو اقتران المعنى بما يناسبه.

( الثالث ) المطابقة أو المقابلة: وذلك باقتران المعنى بمضاده.

( الرابع ) المخالفة: وذلك باقتران الشيء بما يناسب مضاده.

( الخامس ) تشافع الحقيقة والمجاز: وذلك باقتران الشيء بما يشبهه، وبأن يستعار اسم أحدهما للآخر (٩١).

تقع أنواع الاقتران السابقة - ويسمى حازم أيضاً باسم "جهات التعلق" - بين معنيين كلاهما "عمدة" في الكلام، كما يقع الاقتران بين معنيين أحدهما "عمدة" والآخر "فضلة" أو

كالمفضلة، من أجل التتبع وتحقيق صحة مفهوم أحدهما ببيان الصحة في مفهوم الآخر، كأن تقول: العفاف فضيلة كما أن الفسوق رذيلة<sup>(١٦)</sup>.

٣- ينبغي للشاعر - حتى يكمل له القول على الوجه المختار - أن يتمتع بقوى ثلاث:

(الأولى) القوة الحافظة: وذلك أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض. والقوة الحافظة هي التي تزود الشاعر بالخيال الذي يليق بكل غرض يريد أن يقول فيه من نسيب ومديح وغيرهما.

(الثانية) القوة المائزة: وهي القوة التي يميز بها الشاعر بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح.

(الثالثة) القوة الصانعة: وهي القوة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتراكيب إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض. وعلى الجملة هي القوة التي تتولى جميع ما تلتزم به كليات صناعة الشعر.

إذا جمع الشاعر بين هذه القوى جميعا كان متمتعا بـ "الطبع الجيد" في تلك الصناعة<sup>(١٧)</sup>.

٤- يحدد حازم قوى فكرية عشرا تتحقق بها مقاصد النظم وأغراضه. نرى أدنى تلك القوى إلى موضوع دراستنا القوى التالية:

(الأولى) القوة على تصور كليات الشعر، والمقاصد الواقعة فيها، والمعاني الواقعة في هذه المقاصد، وذلك حتى يتوصل الشاعر إلى اختيار ما يجب من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب.

(الثانية) القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها في حاجة إلى شيء من ذلك.

(الثالثة) القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها.

(الرابعة) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، ووصل الأبيات بعضها ببعض، وإصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تنبؤ عنها النفس.

يكشف تصنيف حازم المقاصد الشعرية إلى أجناس عليا وفروع سعة أفقه التصوري. ولا شك أن المعرفة النظرية الأولية بتلك الأجناس والفروع سوف تعد أداة لاختبار مدى ضبط العلاقات بين المعاني والأغراض عند ممارسة القول الشعري. وسوف تترك هذه المعرفة آثارها في بناء النص وتنظيم العلاقات والنسب بين أجزائه. وليست جهات التعليق أو علاقات الاقتراح عنده إلا علاقات حيك بين المنطوقات، تصلح للخروج عن ذلك إلى أن تصير ضروبا لعلاقات حيك فصول النص الشعري الكامل، لا سيما في النصوص الشعرية غير المركبة والتي تبني معنويا على أنواع الأجناس الأول عنده كالرضا والغضب، والخوف والرجاء ونحوها.

أما كلام حازم عن القوى الثلاث التي يكمل بها القول للشاعر (وبصفة أعم كل متكلم)، فهو أدنى شيء إلى ثلاثية الكفاءة في النظرية اللغوية المعاصرة: القوة الحافظة عنده تضاهي الكفاءة اللغوية التي تعني ما يعرفه متكلم اللغة الأصلي عن لغته وما يختزنه في عقله منها وقدرته على استعمالها. والقوة المائزة عنده تضاهي الكفاءة التداولية التي تعني قدرة صانع النص على ربط لغته بالواقف والسياقات، وقدرته على جعل منطوقاته ممثلة لمقاصده الكاملة؛ أي جعل منطوقاته مناسبة وظيافيا وموقفيا لسياق الاتصال. والقوة الصانعة عنده تضاهي الكفاءة الموضوعية التي تعني قدرة صانع النص على تعيين ما يريد أن يصل إليه عند تلقينه، وقدرته على تنسيق أجزاء النص

والربط بينها<sup>(١١٠)</sup>. وليست القوى الفكرية الأربع التي اصطفيها من جملة القوى الفكرية العشر عنده إلا تبياناً وتفصيلاً للقوة الصانعة أو الكفاءة الموضوعية.

سبق حازماً إلى الكلام عن آلات الكتابة والنظم آخرون<sup>(١١١)</sup>، ولكن حازماً وضع يده على تصنيف جامع لما تفرق عند سابقه مميّزاً بالوصف وتعيين الوظيفة بين قوة وأخرى من قوى القول، حتى يصير تصنيفه الثلاثي هذا من الأسس الإجرائية النظرية التي نرى لها صلاحية لأن تتخذ في وصف إنتاج النصوص وتخطيطها.

ومهما يكن من أمر، فقد استفرخ حازم جهده في منهاجه لتحليل بنية النص وشروط الإبداع في صناعته. وفيما يلي التفصيل:

## ١- قوانين الابتداء والتخلص والانتهاء:

### أ- الابتداء

ينبغي الإشارة إلى أن ما أسماه حازم بـ "شروط الإبداع في المبادئ" لا يكاد يزيد عما اشترطه سابقوه، سواء ما يرجع إلى اللفظ أو المعنى أو النظم أو الأسلوب<sup>(١١٢)</sup>. على أن الذي ينبغي لنا ملاحظته في مبحث الابتداء أن الشرط المأمى عنده قد اتخذ هيئة المناسبة بين اللغة المستخدمة ومقصد المتكلم، ولم يعرض للملابسات الخطاب وأحوال المخاطبين. يقول حازم: "ملك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته: إذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم. وإذا كان المقصد التيسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد"<sup>(١١٣)</sup>.

سبق آخرون حازماً في اشتراط ذلك، وفي جعل المناسبة بين المقصد واللغة أول ما يحتاجه الشاعر من معرفة مقامات الكلام. أضرب مثلاً على ذلك ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ). يقول ابن رشيق: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر حسن التأتى والسياسة، وعلم مقاصد القول؛ فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان؛ ليدخل إليه من بابيه، ويدخله في ثيابه. فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلو"<sup>(١١٤)</sup>.

أما القانون الذي يحكم الابتداء عند حازم، فهو أن "يجعل (يعنى الشاعر) مبدأ كلامه دالاً على مقصده، ويفتح القول بما هو عمدة في غرضه"<sup>(١١٥)</sup>. ولا يختلف الجزء الأول من قانونه عما نص عليه سابقوه. أما الجزء الثاني، ففيه تنويه بافتتاح القول بما هو أدخل في الغرض منه.

إضافة حازم الحقيقية في تحليل المبادئ في عنايته بمعيار المناسبة، وفي بنائه ترتيب المبادئ على ما أسماه بـ "التناصر":

١- معيار المناسبة: يقول حازم: "وإذا لم يكن البيت الثانى مناسباً للأول في حسنه، غرض ذلك من بهاء المبدأ وحسن الظليعة، وخصوصاً إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب، وذلك نحو قول أبى الطيب المتنبي:

أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقة فى المآقى

كيف ترثى التى وأت كل جفن وآها غير جفنها غير راق"<sup>(١١٦)</sup>

الأخرى أن نرى المناسبة في هذا السياق مبدأ تنظيمياً؛ وذلك أنه ينظم بنية النص اللفظية والمعنوية؛ أى أن المناسبة هنا تعنى الربط الشكلى والمضمونى جميعاً.

٢- فكرة التناصر: اتخذ حازم فكرة التناصر أساساً بنى عليه ترتيبه المبادئ إلى رتب

ثلاث:

- فأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني (ويلحظ حازم أن هذه الرتبة عند "المحدثين" - بمفهوم العصر - أكثر من "العرب المتقدمين" الذين لم يكن لهم بتشجيع البيت الأول بالثاني كبير عناية).

- والرتبة الثانية: أن يقتصر الحسن في المصراعين دون البيت الثاني.

- والرتبة الثالثة: أن يكون المصراع الأول كامل الحسن، ولا يكون المصراع الثاني منافراً له، وإن لم يكن مثله في الحسن (ومثل هذا - فيما لاحظته - يوجد كثيراً<sup>(١٠٠)</sup>).

تعمكس تراتبية المبادئ على هذا النحو المنطقي أثر التناصر في جودة الكلام. وليس التناصر - في جوهره - إلا مظهراً من مظاهر الارتباط المضموني والشكلي بين وحدات الفصل الواحد، لا سيما في طليعته. ويمكن لمعيار المناسبة وفكرة التناصر معاً أن يمثلنا منظوراً لغوياً إلى بنية النص بوصفه كلا دلالياً متفاعلاً متبادل التأثير بالإيجاب والسلب. إذا كان حسن الجزء معتداً به بحسن غيره، فإن ذلك يعني أن الحسن في البداء ليس صفة قبلية، ولكنها صفة استعمال يكتسبها الجزء في محيط الكل. وسيعني هذا بالضرورة أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة التفاعلات بين تلك الأجزاء.

ب/ ١/ التخلص

التخلص عند حازم خروج في الكلام من غرض إلى غرض على سبيل التدرج<sup>(١٠١)</sup>. إذا كان الخروج من غير تدرج، ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات سمى عنده باسم "الاستطراد"<sup>(١٠٢)</sup>.

التدرج إذن هو العمود الفقري للتخلص عند حازم. مقياس التدرج عند حازم في قوله: "أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكماً"<sup>(١٠٣)</sup>. وفي تفسير حازم لوظيفة التخلص - في ضوء فهمه هو على الأقل - ما يجعل للتخلص - بما يحققه من التقاء محكم بين الأغراض - أثراً إيجابياً مباشراً في تلقي الكلام: "فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام. فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدربة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملام بين طرفيهما، وجدت الأنفس في طابعها نفورا من ذلك ونبت عنه. وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتياك وتلطف فيما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتتام"<sup>(١٠٤)</sup>.

ليس النسيب والمديح في الكلام عن القصيدة المركبة التي توجب في الأساس - احتيالا وتلطفاً في صناعة التخلص، ليساً إلا نوعين أو اسمين على غرضين من أغراض الاتصال الأدبي. المهم هنا ما يكشف عنه نظام "التدرج" في كل غرض عند حازم، فيما يسميه "كيفية العمل" من وعى بضرورة الارتباط المعنوي والتسلسل المنطقي بين عناصر ذلك الغرض. الأحسن في النسيب عند حازم أن يجرى التدرج هكذا:

- البدء بما يرجع إلى المحب،

- ثم بما يرجع إلى المحب والمحبوب معاً،

- ثم إرداف ما يرجع إليهما معاً مما يشجو وقوعه بذكر ما هو راجع إليهما مما يمر وقوعه (لما في ذلك من المقابلة وتدارك النفوس من إيلاهما بالشاخي الصرف بعرض المعاني)،

- ثم يحتال في عطف أئنة الكلام إلى المديح، فهذا هو الموضع التام المناسب<sup>(١٠٥)</sup>.

أما المديح المتخلص إليه من نسيب، فالوجه في ترتيبه عند حازم:

- أن يصدر بتعديد فضائل الممدوح،

- وأن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكرمه، وذكر أيامه في أعدائه،



- وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيح ذكر مآثره بذكر مآثرهم ،  
 - ثم يختتم بالتيمن للممدوح والدعاء له بالسعادة ودوام النعمة والظهور على الأعداء وما  
 "ناسب" ذلك<sup>(١١٧)</sup>.  
 أقول مرة أخرى لايعتينا هنا الديح أو النسيب غرضا من أغراض الشعر، إنما الذى يعنينا ما  
 ارتبط بهما من بيان " كيفية العمل " . توفر أكثر شروط التخلص عند حازم فرصة للقول بأن مبادئ  
 الائتلاف المعنوى، والانتظام، واتصال الكلام، كانت الخلفية النظرية التى انطلقت منها تلك  
 الشروط . أهم تلك الشروط ما يلى:  
 - التحرز من انقطاع الكلام .  
 - التحرز من الإخلال واضطراب الكلام .  
 - التحرز من النقلة بغير تطف (إذ يجب التلطف فيما يوقع الكلام أحسن مواقفه  
 ويجريه على أقوم مجاريه ) .  
 - أن يجهد الشاعر نفسه فى تحسين البيت التالى لبيت التخلص<sup>(١١٨)</sup>.

الإضافة الحازمية الأهم فى بحث التخلص هى ما يمثلها الشرط الأخير: أن يجهد الشاعر نفسه  
 فى تحسين البيت التالى لبيت التخلص ؛ فإنه أول الأبيات التى يظهر فيها الإجادة أو الإساءة،  
 وهو- كما يقول حازم- أول منقلة من مناقل الفكر فيما تخلصت إليه<sup>(١١٩)</sup>، وينبغى لنا أن نضيف  
 إلى جدة ذلك الشرط عند حازم، اشتراطه فى بيت التخلص الشرطين التالين :  
 - التحرز فى بيت التخلص من الحشو .  
 - والتحرز فى بيت التخلص من الاضطراب إلى الكناية<sup>(١٢٠)</sup>.  
 الحشو عامل لفظى . والكناية عامل معنوى . الحشو والكناية يرتبطان بتدفق الخطاب . وتدفق  
 الخطاب فى موضع التخلص ينبغى له أن يكون مطلباً ملحا . الحشو والكناية- على نحو ما  
 يجب أن نفهم من سياق كلام حازم- يضعفان قوة إخلاص التخلص لوظيفه الربط الموضوعى  
 المنطقى فى موضع تلح فيه الحاجة إلى نقل الكلام- فى تدرج- من محور خطابى إلى آخر  
 .إنهما يضعفان قوة إخلاص التخلص لتلك الوظيفة ؛ لأنهما يقيدان حركته اللفظية والمعنوية:  
 تضعف السلاسة وتشاب مباشرة المعنى بلازم المعنى .  
 ومهما يكن من أمر، فإن قانون التخلص الدلالى عند حازم ينبغى له أن يكون هكذا :  
 - ينبغى للتخلص أن يكون على سبيل التدرج وأن يؤدى إلى الالتقاء المحكم بين الأغراض .  
 جـ/ ١/ الانتهاء

عرض حازم شروطه فى الانتهاء أو الخاتمة تحرياً وتحزواً وتحفظاً على النحو التالى :

- ١- تحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج فى حشو القصيدة.
- ٢- أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كربه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها  
 إليه، أو معيل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه .
- ٣- أن يتحفظ فى أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه  
 دلالة العبارة أولا، وإن رفعت الإيهام آخرها ودلت على معنى حسن . ومن هذا قول المتنبى :  
 فلا بلغت بها إلا إلى ظفر ولا وصلت بها إلا إلى أمل<sup>(١٢١)</sup>.

الشرط الثانى عند حازم شرط لفظى معنوى . وما يرتبط بالمعنى فيه لا يخرج عما اشترطه أبو  
 هلال وابن رشيق وأمثالهما: ينبغى للخاتمة أن ترتبط بالمقصد من الكلام . أما الشرطان الأول  
 والثالث فهما لفظيان نظميان . وما ضرب به حازم مثلا على النظم القبيح هو نفسه الذى سبقه إليه  
 ابن رشيق، عنيت بيت أبى الطيب.

كان ابن رشيق قد علق على هذا البيت قائلا: " فإن هذا شبيه ماذكر من بغيض: كان يصاح  
 الأمير فيقول: لاصبح الله الأمير بعافية، ويسكت، ثم يقول: إلا رماه بأكثر منها، ويماسيه فيقول:

لامسى الله الأمير بنعمة، ويسكت سكتة ثم يقول: إلا وصبحه بأتم منها، أو نحو هذا. فلا يدعو له حتى يدعو عليه. ومثل هذا قبيح، لاسيما عن مثل أبي الطيب<sup>(١١٦)</sup>.

السكته على ما قيل أداة الاستثناء تقدم مثالا على النظم القبيح؛ لأنه موهوم، يضطرب معه الخطاب في موضع الخاتمة، وهو موضع ينبغي له أن يحوذ على عناية المتكلم؛ لأنه كما يقول حازم- منقطع الكلام وخاتمته<sup>(١١٧)</sup>. المهم هنا- على أى حال- التفات حازم إلى تبادل الخاتمة مع ما قبلها فعل التأثير في نفس المتلقى سلبا وإيجابا؛ " فالإساءة فيه (يعنى موضع الخاتمة) معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس. ولا شئ أقبح من كدر بعد صفو وترديد بعد إنضاج<sup>(١١٨)</sup>."

ومهما يكن من أمر، فإن قانون الخاتمة الدلالي عند حازم ينبغي له أن يكون هكذا:

- ينبغي أن ترتبط الخاتمة بما قصد إليه المتكلم في النص، وألا يكون تأثيرها فيما قبلها من حيث المعنى تأثيرا سلبيا.

وهو قانون لا يخرج- كما نرى- عما وضعه سابقوه.

## ٢- المبادئ الدلالية لحبك الفصول

الإضافة الحقيقية في دراسة الحبك أو التناسب المعنوي بين وحدات النص عند حازم مستودعها العلم الأول من النهج الثالث من (المباني) وهو عن " طرق العلم بأحكام مباني الفصول وتحسين هيأتها ووصل بعضها ببعض"<sup>(١١٩)</sup>. الفصول عنده هي ما تعارفه بالمقاطع التي يستقل كل مقطع منها في القصيدة العربية المركبة بغرض. تتوزع معطيات هذا العلم- فيما نرى- على مفاهيم ثلاثة:

- معطيات تختص بمفهوم السبك.

- معطيات تختص بمفهوم الحبك.

- معطيات ترتبط بأحدهما أو كليهما وبمفهوم بنية النص وتنسيقه في آن معا.

مقتضى الحال أن تقتصر هنا على ما يتصل من آرائه بمفهوم الحبك على مستوى الفصول.

السؤال الآن: ما الأسس الدلالية والمضمونية التي يبني عليها الحبك بين فصل وآخر؟

### أ / ٢ - قوانين الوصل بين الفصول

ينبغي أن نشير أولا إلى أن حازما قد جعل الكلام فيما يرجع إلى ذوات الفصول وإلى ما يجب في وضعها وترتيب بعضها من بعض قائما على أربعة قوانين:

( القانون الأول ) في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها.

( القانون الثاني ) في ترتيب الفصول والموالات بين بعضها وبعض.

( القانون الثالث ) في ترتيب ما يقع في الفصول.

( القانون الرابع ) فيما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به<sup>(١٢٠)</sup>.

لكل قانون من هذه القوانين الأربعة عند حازم شروط تحقيق مختلفة. تتوزع هذه القوانين وشروط تحقيقها على ما يمكن تسميته:

١- شروط الحبك الكلي: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضموني بين فصول القصيدة. وتقع هذه الشروط في القانون الأول والثاني.

٢- شروط الحبك الجزئي: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضموني بين أبيات الفصل الواحد. وتقع هذه الشروط في القانون الثالث.

مما يحقق الحبك الكلي من شروط القانون الأول عند حازم " تناسب المفهومات بين الفصول"<sup>(١٢١)</sup>. ومما يحققه من شروط القانون الثاني أن يقدم من الفصول ما للنفس به عناية على حسب الغرض المقصود بالكلام، وأن يتلى الفصل للمقدم بالأهم فالأهم، حتى تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم ( وبالتالي إلى ترك القانون الأصلي في الترتيب)<sup>(١٢٢)</sup>.

ومن شروط حازم في القانون الأول "حسن الاطراد بين الفصول"<sup>(١١١)</sup>. وقد جاء حازم بهذا الشرط على الإجمال . ومما يعنيه حسن الاطراد بالضرورة التوالى المحكم للمفاهيم والأغراض الذى يصل الفصول بعضها ببعض فى القصيدة الواحدة .

واستواء النسيج من شروطه فى القانون الأول أيضاً . وهو متعلق بالعامل التركيبى ؛ أى بالبنية اللفظية . ولكنه ينعكس بالضرورة على البنية المعنوية . يجب أن تكون الفصول تبعاً لهذا القانون " غير متخاذلة النسيج ، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لايشملة وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية تنزل منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر . والقصائد التى نسيجها على هذا مما تستطاب "<sup>(١١٢)</sup> .

أما الشروط التى تحكم تحقيق الحيك الجزئى ، فقد اشتمل عليها القانون الثالث ؛ وهو فى تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض . وهذه الشروط هى :

- ١- يجب أن يبدأ من أبيات الفصل بالمعنى المناسب لما قبله "<sup>(١١٣)</sup> .
- ٢- فضلاً عن وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التى تدل على أنه مبدأ فصل ، فالأحسن أن يتصل به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض ؛ كالتعجب والتمنى والدعاء وتعدد الجهود السوالم الخ .
- ٣- يشترط أن يكون لمعنى البيت - مع كون أوله مبدأ كلام ومصدراً بكلمة لها معنى ابتدائى - أن يكون له علاقة بما قبله ونسبة إليه " .
- ٤- " يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به من باقى معانى الفصل ، مثل :

(أ) أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل ،

(ب) أو أن يكون بعضه مقابلاً لبعض ،

(ج) أو أن يكون مقتضى له ، مثل :

- أن يكون مسبباً عنه ،

- أو أن يكون تفسيراً له ،

- أو أن يكون بعضه محاكياً بعض ما فى الآخر .

- أو غير ذلك من الوجوه التى تقتضى ذكر شئ بعد شئ آخر .

وكذلك الحكم فيما يتلى به الثانى والثالث إلى آخر الفصل "<sup>(١١٤)</sup> .

وفى نهاية تلك الشروط يورد حازم هذه الملحوظة المهمة : " وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذى يليه أو إشارة إلى بعض معانيه "<sup>(١١٥)</sup> .

باستثناء الإشارة فى الشرط الثانى إلى وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التى تليق بموقعه ، تبدو جميع الشروط فى هذا القانون مختصة بالحيك الجزئى أو الداخلى بين أبيات الفصل الواحد . ولكنها لم تغفل - على رغم ذلك - وجوب المناسبة المعنوية بين رأس الفصل وما يسبقه أو بين خاتمة الفصل ورأس الفصل الذى يليه .

ولعل وضع حازم يده على بعض وجوه التعلق بين البيت والآخر من الفصل الواحد بداية جدولة العلاقات الدلالية التى سبق فيها المحدثين ، مثل نايدا . يحتفظ نايدا بحق الجدولة المتكاملة للعلاقات الدلالية بين المنطوقات ، ويحتفظ حازم بحق السبق إلى كثير من تلك العلاقات . ولنا أن نقابل ما عند حازم بما يشاكره عند نايدا على النحو التالى :

حازم

نايدا

- علاقة المقابلة :

- العلاقة التقابلية ( علاقة ثنائية )

- الكلية

- البهضية

- مسبب عنه

- تفسير له

- السبب - النتيجة ( علاقة منطقية )

- الإجمال - التفصيل ( علاقة تبعية )

## - الكيفية ( علاقة الوصف )

- بعضه يحاكي بعض ما فى الآخر  
ضم القانونان الأول والثانى شروط ما أسميناه بالحبك الكلى، كما ضم القانون الثالث شروط الحبك الجزئى . أما القانون الرابع ، فقد جعله حازم فى وصل بعض الفصول ببعض . ونرى أن الوصل - فى هذا الموضع - ينبغى له أن يتسع للسبك والحبك معا . ويعنى هذا أن القانون الرابع إنما يتناول النص المسبوك المحبوك فى الآن نفسه. لم يبين هذا القانون - مثل غيره - على شروط تحقيقه، إنما بنى على أنواع الفصول من حيث الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض. يقول حازم: " فأما القانون الرابع فى وصل بعض الفصول ببعض، فالتأليف فى ذلك على أربعة أضرب:

- ١- ضرب متصل العبارة والغرض .
- ٢- وضرب متصل العبارة دون الغرض .
- ٣- وضرب متصل الغرض دون العبارة .
- ٤- وضرب منفصل الغرض والعبارة " (١٢١)

حد حازم الضرب الأول على النحو التالى: " فأما المتصل العبارة والغرض، فهو الذى يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذى يتلوه علة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر من جهة الإسناد والربط " (١٢٢).

على أساس الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض تجرى سائر الضروب. إذا كان الاتصال من جهة العبارة لا الغرض كان الضرب الثانى . ويكون الفصل متصلا بغيره فى الغرض دون العبارة إذا كان أوله رأس كلام، ويكون لذلك الكلام " علة " بما قبله من جهة المعنى . هذا هو الضرب الثالث . أما الضرب الرابع والأخير، فهو الذى لاتوصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر " (١٢٣).

الضروب الأربعة السابقة هى الإجابة عن سؤال يمكن أن يطرح على النحو التالى: كيف تبدو صور العلاقات بين الفصول من حيث اتصال العبارة والغرض؟

وينبغى الإشارة هنا إلى أن حازما قد وصف الضرب الثانى بأنه " منقطع عن غيره " (١٢٤). ووصف الضرب الرابع بأنه " متشقت من كل وجه " (١٢٥). ولكنه يرى الضرب الثالث، وهو ما اتصلت فيه الفصول بعضها ببعض فى الغرض دون العبارة، يراه أفضل الضروب الأربعة . يقول حازم: " وهذا الضرب ( يعنى الثالث ) إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبى أو دعائى أو غير ذلك مما أشرنا إليه هو أفضل الضروب الأربعة ، لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شئ إلى شئ، واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها فى قبول الكلام من نيابة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علة بالكلام وتصديره به . وهذا الضرب - على كل حال - أفضل الضروب الأربعة " (١٢٦).

يعكس تنظيم حازم لضروب الاتصال بين فصول القصيدة ما يستحسنه الذوق العربى فى بنية الخطاب: تعلق الفصول فيما بينها من جهة الغرض وارتباط بعضها ببعض من جهة العبارة؛ أى ارتباط الألفاظ بعضها ببعض من جهة الإسناد والربط . لقد نظر حازم - فيما يبدو لنا - إلى طراز القصيدة المركبة - على تقديره قدر الاتصال بين الفصول فى الغرض عن طريق الخروج - عندما جعل الضرب الثالث أفضل الضروب . بعبارة أخرى نقول: سوف تجد القصيدة المركبة محلا لها من الضرب الثالث، على أساس فهم حازم ومن قبله لدور التخلص أو الخروج، من الربط بين الفصول لفظا ومعنى .

## ب/ ٢/ تنسيق المعاني بين الفصول: المعاني الجزئية والمعاني الكلية

ويرتبط بالحبك بين المفاهيم والقضايا على مستوى الفصل الواحد، الكيفية التي تنسق بها المعاني بين أبيات الفصل . جعل حازم المعاني صنفين :

١- المعاني الجزئية : وهي عنده ما كانت مفهوماتها " شخصية " (٢٢) .

٢- المعاني الكلية : وهي عنده ما كانت مفهوماتها " جنسية أو نوعية " (٢٣) .

لم يمثل حازم لأى من هذين النوعين عنده . ينبغي لمعنى الحب أو الوفاء أن يكون معنى كلياً، من حيث إن مفهومه جنسى أو نوعى، فإذا ما عرض شاعر لتجربة شخصية فى أحدهما فى علاقته بفلان أو فلانة ، وكيف كانت تلك التجربة، وما كان يريده لها، ونحو ذلك، كان التحول إلى المعنى الجزئى .

هذان هما نوعا المعاني عند حازم . فأما القصد إليها فى القصائد فثلاثة أشكال :

١- القصائد التي يكون اعتماد الشاعر فى فصولها على أن يضمنها معاني جزئية .

٢- ما يقصد الشاعر فى فصولها أن تضمن المعاني الكلية.

٣- ما يقصد الشاعر فى فصولها أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤلفة بين الجزئية والكلية . وهذا هو المذهب الذى يجب اعتماده عند حازم ؛ وذلك لحسن موقع الكلام به من النفس (٢٤) .

ما يتصل بالحبك المعنوى هنا - على معنى كيفية توزيع المعاني بين الفصول وتسلسلها إظهاراً لطبيعة التفاعل فيما بينها - هو إشارة حازم إلى أنه يحسن أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وأن تردف بالمعاني الكلية على سبيل التمثل بالأمر العام على الأمر الخاص، أو على سبيل الاستدلال على الشئ بما هو أعم منه (٢٥) .

ترتيب المعاني فى الفصل على النحو السابق يبدو مقبلاً على نماذج المجيدين من الشعراء مثل المتنبي . كان أبو الطيب النموذج المحتذى فيما اعتمده حازم أو استحسنه، لا فى تصدير الفصول بالمعاني الجزئية وإردافها بالمعاني الكلية فحسب، بل فى تصدير الفصول بالأبيات المخيلة وجعل ختامها ببيت إقناعى يعضد به ما قدم من التخييل ويجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة فى الفصل الثانى . يرى حازم أن كلام أبى الطيب كان له بذلك " أحسن موقع فى النفوس " (٢٦) . ويرى أنه " يجب أن يعتمد مذهب أبى الطيب فى ذلك، فإنه حسن " (٢٧) .

ومهما يكن من أمر، فإن الذى نلاحظه فى تصدير الفصل بالمعاني الجزئية وختمه بالمعاني الكلية هو مجازاة ذلك للغالب فى العلاقات الدلالية المنطقية بين النطوقات ؛ إذ يغلب أن تبدو العلاقة من هذا النوع فى هيئات نحو:

- السبب / النتيجة .

- أو الوسيلة / النتيجة .

- أو الشرط / الجواب، ونحوها .

## ( ج ) رعوس الفصول: التسويم والتججيل

لا يخرج رأى حازم فى التسويم النصى إلى فصول عن رأى سابقه . يرى حازم أن العرب " اعتمدوا فى القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل بها منحى من المقاصد، ليكون للنفس فى قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقارب فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستنجاد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد " (٢٨) .

ولا يرى حازم فى تعدد الفصول والموضوعات ما يشوش الاتصال ؛ بل يرى أنه أشد موافقة للنفس الصحيحة الأنواع ؛ وذلك لولع النفوس بالافتتان فى أنحاء الكلام وأنواع القصائد (٢٩) .

فى هذا الإطار يقع التسويم والتحجيل . هذان الاصطلاحان من وضع حازم. التسويم يعنى العناية برعوس الفصول العناية التى توقظ نشاط النفس لتلقى ما يتبعها ويتصل بها<sup>(١٣٨)</sup>. أطلق حازم على هذا الموضع التسويم ، لأن العناية هنا ترتبط بفواتح الفصول ، فتجعل لها بهاء وشهرة وازديادنا حتى كأنها بذلك نوات غر<sup>(١٣٩)</sup>.

أما " التحجيل " عنده فيعنى " تحلية أعقاب الفصول بالآبيات الحكيمية والاستدلالية... ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرة بالتحجيل فى الفرس "<sup>(١٤٠)</sup>.  
يعنيها من " التسويم " أمران مهمان :

( أولهما ) التفات حازم إلى العلاقة بين توفر خاصية الحيك لوحدة الفصل وبين تأثيرها فى النفس وبلوغ المقصد ، يقول حازم : " وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذى يوجد التابع فيه مؤكداً بمعنى المتنوع ومنتمياً إليه من جهة ما يجتمعان فى غرض ومحركاً للنفس إلى النحو الذى حركها الأول أو إلى ما يناسب ذلك ، كان ذلك أشد تأثيراً فى النفوس وأعون ما يرد من تحسين موقع الكلام منها "<sup>(١٤١)</sup>.

( والآخر ) التفات حازم إلى علاقة المعنى فى خاتمة الفصل ( بيت التحجيل ) بجملة معانى الفصل أو بعضها ، فضلاً عن فطنته إلى الوظائف الخطائية لهذه الخاتمة فى علاقتها بما قبلها ، كالتمثيل والاستدلال اللذين غرضهما التصديق أو الإقناع قصد إعطاء حكم كلى فى بعض ما يتعلق بـ " الأغراض الإنسانية " من أمور قصد إليها الفصل . يقول حازم : " ولا يخلو المعنى الذى يقصد تحلية الفصل به وتحجيلة من أن يكون مترامياً إلى ما ترامت إليه جملة معانى الفصل إن كان مغزاهما واحداً ، أو يكون مترامياً إلى ما ترامى إليه بعضها ، فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل ، ويكون منحوا به منحى التصديق أو الإقناع ، مقصوداً به إعطاء حكم كلى فى بعض ما تكون عليه مجارى الأمور التى للأغراض الإنسانية علقه بها مما تصرفت إليه مقاصد الفصل ، ونحى بها نحوه : فيكون فى ورود البيت الأخير الذى يتضمن حكماً أو استدلالاً على حكم إثر المعانى التى لأجلها بين ذلك الحكم أو الاستدلال عليه ، إنباد للمعنى الأول وإعانة لها على ما يرد من تأثير النفوس لمقتضاها "<sup>(١٤٢)</sup>.

خلاصة القول أن المبادئ والتخلصات والخواتيم كانت من مجالات النظر فى بنية النص من منظور الحيك عند حازم . وقد رأينا له إسهامات خاصة ، لاسيما فى المبادئ والتخلصات . فى تحليل المبادئ أبرز حازم فكرتى التناسب والتناصر بين المبدأ وما يليه . وعلى أساس فكرة التناصر بنى ترتيبه المبادئ إلى رتبها الثلاث على نحو ما رأينا . وفى تحليل التخلصات نبه حازم إلى وجوب العناية بالبيت التالى للتخلص ، فضلاً عن اشتراطه خلو بيت التخلص مما يعوق حركته اللفظية والمعنوية من حشو أو كناية .

ولكن الرقعة الحقيقية التى أضافها حازم إلى مبحث الحيك أو التناسب فى التراث العربى ، كانت مع تجاوزه مواضع البداية والتخلص والنهاية وعلاقاتها بسائر أجزاء النص ، إلى بحث خاصية الحيك من خلال القوانين وشروط القوانين التى وضعها للوصل بين فصل و آخر من فصول النص الشعرى أو التى وضعها للوصل بين أبيات الفصل الواحد منها ، أو استجاداته - فى ترتيب المعانى فى كل فصل - البدء بالمعنى الجزئية ثم المعانى الكلية ، أو تنبيهه إلى وجوب العناية بفواتح الفصول وأعقابها - فيما أسماه بالتسويم والتحجيل - من جهة المعنى والوظيفة الخطائية .

أما المبادئ الدلالية الجوهرية التى بنيت عليها قوانين المبادئ والتخلصات والخواتيم من ناحية ، أو التى بنيت عليها قوانين مبانى الفصول وهيأتها وكيفيات وصل بعضها ببعض والوصل بين أبيات الفصل الواحد منها من ناحية أخرى ، فيمكن أن نوجزها فى : انتظام المعانى ، واتصال الكلام ، وتناسب الجزء مع الكل فى المفهوم ، والتدرج : رأينا مناسبة الابتداء لما بعده ومناسبة ما بعده له . وكذلك الحال مع التخلص : أن يناسب ما قبله ويربطه على سبيل التدرج بما بعده .

ولا بد للخاتمة أيضا من أن تناسب ما قبلها وأن ترتبط بالمقصد من الكلام . وفي مبادئ الفصول لا بد من تناسب المفهومات فيما بينها ، وأن يكون تقديم الأهم من الفصول فالأهم على حسب الغرض المقصود من الكلام ، وأن يتعلق معنى أول الفصل بالفصل الذي قبله . وقد رأينا أننا أن أفضل ضروب الاتصال بين الفصول عند حازم ، ما كان الاتصال فيه بين الفصول في الغرض دون العبارة . ولعل ذلك يرجع إلى أنه الضرب الذي يجمع بين الترابط المعنوي والتجديد الأسلوبى . وفي التأليف بين أبيات الفصل الواحد ، أوجب حازم المناسبة بين البيت الأول من الفصل ( بيت التسويم ) وما قبله فى المعنى ، وأن يردف بيت التسويم ببيت آخر له به علاقة دلالية ، ما كالتقابل أو الاقتضاء أو نحوهما ، وأن يناسب توزيع المعانى بالفصل ، من البدء بالمعنى الجزئية ثم المعانى الكلية ، الغالب فى العلاقات الدلالية المنطقية ، وأن يرتبط المعنى فى بيت التحجيل بجملة معانى الفصل أو بعضها على الأقل .

#### ٤ - التناسب بين النصوص

يتجاوز التناسب هنا ما بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد إلى التناسب بين طائفة من النصوص فى مدونة كبرى . التناسب بين النصوص يمثل عمل علمى من طراز عبرى ، هو كتاب (تناسق الدرر فى تناسب السور) للإمام جلال الدين السيوطى (ت ٩١١ هـ) . هذا الكتاب هو النوع الأول من الأنواع الثلاثة عشر التى احتوى عليها كتاب له يحمل اسم ( أسرار التنزيل ) . ولكن لم يصل إلينا من الأسرار إلا التناسق . فرغ السيوطى من كتابه ( تناسق الدرر ) فى عام ٨٨٣ هـ . وتكشف قراءة عجلنى للمحتوى العام لكتابه الأسرار الذى صدر به كتاب التناسق عن وقوع أكثر من نصف أنواعه فى مجال " المناسبة " (١٧) .

يقوم ( تناسق الدرر ) على أساس ترتيب السور فى المصحف لا ترتيب النزول . والترتيب القرآنى المصحفى مختلف فيه بين العلماء : هل هو بتوقيف من النبى (ص) أم باجتهاد من الصحابة ، بعد القطع بأن ترتيب الآيات توقيفى . المختار عند السيوطى أن ترتيب السور فى المصحف توقيفى ، سوى الأنفال وبراءة (١٨) .

خاصية التناسب فى المعانى والمقاصد بين نصى سورتين متواليتين غالبا ، وربما بين سورتين غير متواليتين مثل التناسب بين النساء والبقرة من وجوه ، هى النظور للفوى العام الذى بنى عليه السيوطى كتابه . وهو منظور دعامته الاستقراء النصى . وقد دل السيوطى على استقراءه فى موضعين ، أحدهما : " القاعدة التى استقر بها القرآن : أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها ، وشرح له ، وإطنا ب لإيجازه " (١٩) . والموضع الآخر : قوله : " وأمر آخر استقراءه ، وهو : أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد ، فإن السورة الثانية تكون خاتمتها مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد . وفى السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسب لأولها " (٢٠) .

جدير بالإشارة أن السيوطى- مثل سابقه- قد اتخذ فى كلامه عن وجوه التناسب مفردات عدة ، منها : التناسق ، والتلاحم ، والارتباط ، والاعتلاق ، والالتئام ، والتآخى ، والتلازم والاتحاد ، والاتصال . وهو يستخدم فى مواضع متماثلة عددا من تلك المفردات ، حتى تبدو كأنها مترادفة عنده ، وهو ما يجعل التمييز فيما بينها أمرا عسيرا ، إلا مائدر جدا منها ، كان يفيدنا السياق بأن الاتصال أعم من التناسب (٢١) ، أو أن يفيدنا بأن التآخى يكاد يقتصر على التماثل فى المطلق أو المقطع (٢٢) ، ونحو ذلك .

السؤال الآن : ما العلاقات الدلالية- او بمصطلح السيوطى " وجوه التناسب " - التى يبنى على أساسها القول بالترابط بين سورة وأخرى ؟ .

يبد لنا استقراء " تناسق الدرر " على أن الترابط الدلالى والمضمونى بين سورة وأخرى يرجع إلى إحدى العلاقات الجوهرية العشر التالية :

## (أ) تفصيل المجمل

أشرت إلى أن القاعدة التي استقر بها القرآن- من وجهة نظر السيوطي-: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لإيجازه. بناء على هذا، تصبح هذه العلاقة الدلالية أهم العلاقات التي وفرت للنص القرآني المحكم خاصية الحيك. تفصيل المجمل إذن هو الملمح الرئيس من ملامح الحيك التي تصير كل سورة معها وحدة من وحدات الخطاب القرآني المترابطة. سبق البيهقيون السيوطي إلى إدراك هذه العلاقة من علاقات الحيك في الخطاب العربي، ولكن السيوطي يجملها- باستقراء- قاعدة الخطاب القرآني كله:

- فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة<sup>(١١٠)</sup>.

- وسورة آل عمران شرح لإجمال ما في البقرة قبلها، ومثاله أن أول البقرة افتتح بوصف الكتاب بأنه لا ريب فيه. وقال في آل عمران: "نزل عليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه" ٣ " : "وذاك بسط وإطناب ؛ لنفي الريب عنه"<sup>(١١١)</sup>.

وهكذا تطرد للسيوطي قاعدته .

### (ب) علاقة التلازم والاتحاد

استقر السيوطي هذا الأمر على نحو ما أشرنا . إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد كانت خاتمة السورة الثانية مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. مثال ذلك أن آخر آل عمران مناسب لأول البقرة ؛ فإنها افتتحت بذكر المتقين، وأنهم المفلحون، وختمت آل عمران بقوله: "واتقوا الله لعلكم تفلحون"<sup>(١١٢)</sup> ٢٠٠.

وختمت المائدة بصفة القدرة، كما افتتحت النساء بذلك<sup>(١١٣)</sup>. وختمت المائدة بفصل القضاء، وافتتحت الأنعام بالحمد ؛ قال السيوطي: " وهما متلازمتان كما قال: "وقضى بينهم بالحق وقيل الحمد لله رب العالمين" ٣٩ : ٧٥ "<sup>(١١٤)</sup>.

### (ج) تشابه الأطراف

يقول عنه السيوطي: " وهذا من أكبر وجوه التناسبات في ترتيب السور . وهو نوع من البديع"<sup>(١١٥)</sup>. وتشابه الأطراف في عمل السيوطي يعني اشتراك أول السورة مع خاتمة ما قبلها في الموضوع . من تشابه الأطراف الذي وقف عليه السيوطي أن آل عمران ختمت بالأمر بالتقوى، وبدئت النساء به<sup>(١١٦)</sup>. وختمت يوسف بوصف الكتاب، ووصفه بالحق، وبدئت الرعد بمثل ذلك<sup>(١١٧)</sup>. وختمت الإسراء بالتحميد وافتتحت الكهف بالتحميد أيضا<sup>(١١٨)</sup>.

### (د) علاقة المقابلة

المقابلة أو التقابل من وجوه التناسب بين السور في عمل السيوطي . من الأمثلة على ذلك أن سورة الكوثر كالمقابلة لسورة الماعون قبلها ؛ لأن الماعون وصف الله سبحانه فيها المنافقين بأربعة أمور: البخل، وترك الصلاة، والرياء فيها، ومنع الزكاة، وذكر في الكوثر في مقابلة البخل: "إننا أعطيناك الكوثر" ١ " ؛ أي: الخير الكثير . وفي مقابلة ترك الصلاة "فصل" ٢ " ؛ أي: دم عليها. وفي مقابلة الرياء " لربك" ٢ " ؛ أي: لرضاه، لا للناس . وفي مقابلة منع الماعون: "وانحر" ٢ " . وأراد التصديق بلحوم الأضاحي . أخذ السيوطي التأويل السابق عن الإمام فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ) <sup>(١١٩)</sup>.

### (هـ) علاقة المقارنة

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطي مثلاً عن وجه الاتصال بين سورتي الفيل واللمزة . قال السيوطي: " لما ذكر حال الهمزة لللمزة، الذي جمع مالا وعده، وتعزز بماله وتقوى، عقب ذلك بذكر أصحاب الفيل، الذين كانوا أشد منهم قوة، وأكثر أموالاً وعتوا، وقد جعل كيدهم في تضليل، وأهلكهم بأصغر الطير وأضعفه، وجعلهم كعصف مأكول فمن كان قصارى تعززه وتقويه بالمال، وهمز الناس بلسانه، أقرب إلى الهلاك، وأدنى إلى الذلة والمهانة"<sup>(١٢٠)</sup>.



تبدو المقارنة هنا إذن علاقة دلالية رابطة بين طرفين لبيان صفة أو وضع لأحدهما مقارنا بالآخر.

#### (و) علاقة الملازمة

وتتجلى هذه العلاقة بين سورة الشمس والليل والضحى . قال السيوطي : " هذه الثلاثة حسنة التناسق جدا ؛ لما فى مطالعها من المناسبة لما بين الشمس والليل والضحى من الملازمة ، وفيها سورة الفجر ، لكن فصلت بسورة البلد لنكتة أهم ، كما فصل بين الانقطار والانشقاق وبين المسبحات ؛ لأن مراعاة التناسب بالأسماء والقوايح وترتيب النزول ، إنما يكون حيث لا يعارضها ما هو أقوى وأكد فى المناسبة<sup>(١١١)</sup> .

#### (ز) علاقة التحقيق

وتستنبط من كلام السيوطي عن السورتين إذا كانت بداية إحداها قسم على تحقيق ما فى سابقتها . من أمثلة هذه العلاقة ما لاحظته السيوطي من الارتباط بين سورة الفجر والغاشية قبلها . يقول السيوطي : " لم يظهر لى من وجه ارتباطها (يعنى الفجر) سوى أن أولها للإقسام على صحة ما حتم به السورة التى قبلها (يعنى الغاشية) ؛ من قوله جل جلاله : " إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم " ٢٥ ، ٢٦ ، وعلى ما تضمنه من الوعد والوعيد . كما أن أول الذاريات قسم على تحقيق ما فى ( ق ) ، وأول المرسلات قسم على تحقيق ما فى (عم)<sup>(١١٢)</sup> .

#### (ح) بيان العلة

ويعنى أن تقع السورة موقع العلة لما قبلها . من ذلك مثلا أن سورة البيئ - كما يذكر السيوطي - واقعة موقع العلة لسورة القدر قبلها ؛ كأنه لما قال سبحانه : " إنا أنزلناه " ١ ، قيل : لم أنزل؟ قيل : لأنه لم يكن الذين كفروا منفيكين عن كفرهم ، حتى تأتيهم البيئ ، وهو رسول من الله يتلو صحفا مطهرة . وذلك هو المنزل<sup>(١١٣)</sup> .

من ذلك أيضاً أن أول سورة الحديد واقع موقع العلة للأمر بالمسيح فى آخر سورة الواقعة ؛ وكأنه قيل : " فسبح باسم ربك العظيم " لأنه " سبح لله ما فى السموات والأرض " <sup>(١١٤)</sup> .

#### (ط) الإتيان أو العطف

وذلك أن تكون السورة فى ترتيبها كالنتمة لما قبلها . من الأمثلة على ذلك أن سورة المعارج - فيما ذكر السيوطي - كالنتمة لسورة الحاقة فى بقية وصف يوم القيامة والنار<sup>(١١٥)</sup> . وسورة النمل كالنتمة للشعراء قبلها فى ذكر بقية القرون ، فزاد سبحانه فيها ذكر سليمان ، ودلود ، وبسط فيها قصة لوط أبسط مما هى فى الشعراء<sup>(١١٦)</sup> .

يجعل السيوطي هذه العلاقة من العلاقات التى تصل بين سورة وأخرى ؛ علاقة سورة الشرح بالضحى قبلها . ينقل السيوطي عن الإمام فخر الدين الرازى قوله : "والذى دعاهم إلى ذلك (يعنى مآذنب إليه بعض السلف فى جعلهما سورة واحدة بلا بسملة) هو أن قوله : " ألم نشرح " كالعطف على : " ألم يجدك يتيما فآوى " ٦ " فى الضحى<sup>(١١٧)</sup> .

#### (ى) وصف الإطار الزمنى

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطي مثلاً عن وجه الاتصال بين سورتي البيئ والزلزلة . قال السيوطي : " لما ذكر فى آخر " لم يكن " ( يعنى البيئ ) أن جزاء الكافرين جهنم ، وجزاء المؤمنين جنات ، فكانه قيل : متى يكون ذلك ؟ فقيل : " إذا زلزلت الأرض زلزالها " ١ " ؛ أى : حين تكون زلزلة الأرض ، إلى آخره<sup>(١١٨)</sup> .

تلعب العلاقات الدلالية على النحو الذى رأيناه دوراً بالغا فى الوصل بين سورة وأخرى . يمكن - فى استقراء موسع - أن نضع الأيدى على مزيد من العلاقات ، ميزنا هنا بين عشر علاقات دلالية على الأقل ، كانت من ركائز السيوطي المهمة فى الكشف عن التناسب بين السور . من أجل

ذلك، لانرى وجها لاقتصار محمد خطابه على ثلاث من العلاقات الدلالية فى عمل السيوطى<sup>(١٦٨)</sup>. نرى فى ذلك إجحافا بجهد السيوطى الجهد فى تحليل النص القرآنى من منظور التناسب من ناحية، ونراه - من ناحية أخرى - أقل كثيرا من أن يصور حقيقة ثراء العلاقات بين طائفة من النصوص يجمعها نص أكبر واحد .

هناك أمر آخر ينبغى لنا أن ننوه به ، وهو أن " التناسب " عند السيوطى يتجاوز العلاقات الدلالية المذكورة آنفا، إلى كل مظاهر الاتصال الموضوعى والمضمونى والمنطقى التى تجعل وضع إحدى السور بعد الأخرى أنسب من وضع غيرها موضعها.

يمكن توضيح ذلك بمثال من عمل السيوطى، وليكن ما ذكره من وجوه للتناسب بين سورة البقرة والفاتحة قبلها . هذه الوجوه عنده هي :

( الوجه الأول ) : " سورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة " .

( الوجه الثانى ) : " أن الحديث والإجماع على تفسير المغضوب عليهم باليهود، والضالين بالنصارى . وقد ذكروا فى سورة الفاتحة على حسب ترتيبهم فى الزمان، فعقب بسورة البقرة، وجمع ما فيها من خطاب أهل الكتاب لليهود خاصة، وما وقع فيها من ذكر النصارى لم يقع بذكر الخطاب .... " .

( الوجه الثالث ) : " أن سورة البقرة أجمع سور القرآن للأحكام والأمثال، ....، فناسب تقديمها على جميع سوره " .

( الوجه الرابع ) : " أنها أطول سورة فى القرآن، وقد افتتح بالسبع الطوال، فناسب البداية بأطولها " .

( الوجه الخامس ) " أنها أول سورة نزلت بالمدينة، فناسب البداية بها، فإن للأولية نوعا من الأولوية " .

( الوجه السادس ) : " أن سورة الفاتحة كما ختمت بالدعاء للمؤمنين بالأى يسلك بهم طريق المغضوب عليهم ولا الضالين إجمالا، ختمت سورة البقرة بالدعاء بالأى يسلك بهم طريقهم فى المؤاخذة بالخطأ والنسيان، وحمل الإصر، ومالا طاقة لهم به تفصيلا، وتضمن آخرها أيضا الإشارة إلى طريق المغضوب عليهم والضالين بقوله : " لانفرق بين أحد منهم " ٢٨٥ " فتأخدت السورتان وتشابها فى القطع . وذلك من وجوه المناسبة فى التوالى والتناسق ... فهذه ستة وجوه ظهرت لي<sup>(١٦٩)</sup> .

يتضح مما سبق ما ألمحنا إليه آنفا: يتسع التناسب هنا ليشتمل على العلاقات الدلالية: كتفصيل المجمع، وعلى وجوه أخرى لغوية: كالتناسب الموضوعى فى خطاب أهل الكتاب، والاشتراك فى مضمون الخاتمة، أو وجوه خارجة عن نطاق اللغة: كالطول، وترتيب النزول .

لاريب أن طبيعة النص المدروس الخاصة من الناحيتين: اللغوية وغير اللغوية، قد فرضت مثل هذا التوسع فى استخدام مفهوم " التناسب " عند السيوطى. هذا ما يؤكد عمل آخر للسيوطى فى التناسب بين المطلع والمقطع فى السورة الواحدة ، وهو رسالته : " مراد المطالع فى تناسب المقاطع والمطالع " . فضلا عن خروجه بنطاق المطلع عما تعارفه سابقوه، حتى يصل المطلع عنده إلى نصف السورة الأول والمقطع إلى نصفها الآخر<sup>(١٧٠)</sup>، فقد اتسع " التناسب " عنده إلى أن جعل الاشتراك بين المقطع والمطلع فى موضوع أو محور خطابى وجه التناسب الرئيس . من ذلك مثلا أن " هود " و " يوسف " و " الرعد " و " إبراهيم " و " الحجر "، كلها مفتتحة بذكر القرآن، ومختتمة به<sup>(١٧١)</sup>. وفى حالات غير قليلة يظهر وجه التناسب فى هيئة علاقة دلالية ما .

على أى حال، فمن المسلم به أن لدراسة السيوطى عن " تناسب السور " خصوصية من جانب قيامها على نص منزل من لدن حكيم خبير للناس كافة . ولكن هذا النص قد أحكمت معانيه ومقاصده علاقات دلالية ومضمونية فى كل جزء من أجزائه فى محيط نظمه الكلى. من ثم، يظل السؤال التالى مشروعا: إذا اتخذنا دراسة السيوطى عن " تناسب السور " نموذجا لدراسة

تطبيقية عن خاصية الحبك بين طائفة من النصوص في إطار نص مترابط أكبر، فما المعطيات النظرية العامة التي توقفنا عليها مثل تلك الدراسة ؟ .

يمكن إيجاز تلك المعطيات فيما يلي :

١- يجمع النص بالآخر في محيط نص مترابط أكبر علاقتان دلالتان اثنتان على الأقل : إحداها علاقة مطردة بين جميع النصوص، من حيث إن أحدهما يفصل مجمل الآخر، ومن حيث إن كلا منها جزء من كل، والآخرى متغيرة حسب موقع النص مما قبله وما بعده .

٢- كلما طال نصان متواليان في نص مترابط مطول، كانت فرصة لأن تجمع بينهما أكثر من علاقيتين اثنتين . هذا مانراه واضحا في عمل السيوطي بين معظم السور المدنية .

٣- إذا كان إحصاء العلاقات الدلالية بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد عملا متاحا، فإن إحصاء العلاقات الدلالية بين طائفة من النصوص التي يقوم عليها نص أكبر واحد، يبدو شيئا غير يسير، وقابلا للتأويل والتعدد . ولعل ما استشعره السيوطي من تجاوز وجه تناسب والاتصال بين سور القرآن ما ذكره في عمله، كان وراء قوله : " وجميع هذه الوجوه التي استنبطتها من المنااسبات بالنسبة للقرآن كنقطة من بحر " (١٧٦) .

٤- ليست العلاقات بين نصين في مدونة كبرى من حيث المعنى والمقصود ظاهرة دائما . تظهر هذه العلاقات حيناً، ولكنها خفية في أحيان أخرى . يرتبط خفاء العلاقات بطول النص ومقصده في كثير من الأحيان . وفي عمل السيوطي رأينا وجه اتصال السورة بالآخرى ظاهرة، ولكنها تحتاج إلى تأمل وروية في أحيان غير قليلة . عبر السيوطي عن هذه المسألة في غير موضع من كتابه :

- عن سورة " إبراهيم " قال : وجه وضعها بعد سورة الزعد، زيادة على ما تقدم، بعد إفكاري فيه برهة (١٧٧) .

- وعن وجوه مناسبة " تبارك " لسورة " التحريم " قبلها قال : " ظهر لي بعد الجهد " (١٧٨) .

- وعن وجه اتصال " نوح " بسورة " المعارج " قبلها قال : " أكثر ما ظهر في وجه اتصالها بما قبلها بعد طول الفكر أنه (١٧٩) .

- وعن وجه اتصال " الجن " بسورة " نوح " قبلها قال : " قد فكرت مدة في وجه اتصالها بما قبلها (١٨٠) .

٥- للاستدلال دور مهم في استنباط العلاقات الدلالية التي لم يصرح بها الخطاب . يمكن أن نضرب على ذلك مثلا نوع الاتصال بين سورة " نوح " و" المعارج " قبلها ، قال السيوطي : " أكثر ما ظهر في وجه اتصالها بما قبلها بعد طول الفكر أنه سبحانه لما قال في " سأل " ( يعني المعارج ) : " إنا لقادرون . على أن نبذل خيرا منهم " ٤١ " ، عقبه بقصة قوم نوح ، المشتملة على إبادتهم عن آخرهم، بحيث لم يبق منهم ديار، وبذل خيرا منهم، فوقع الاستدلال لما ختم به تبارك " (١٨١) . وفي الاتصال بين " تبارك " و " التحريم " قبلها، يقول السيوطي : " ظهر لي بعد الجهد : أنه لما ذكر آخر التحريم امرأتى نوح ولوط الكافرتين، وامرأة فرعون المؤمنة، افتتحت هذه السورة بقوله : " الذي خلق الموت والحياة " ٢ " ، مرادا بهما الكفر والإيمان في أحد الأقوال، للإشارة إلى أن الجميع بخلقه وقدرته، ولهذا كفرت امرأتا نوح ولوط، ولم ينقصهما اتصالهما بهذين النبيين الكريمين، وأمنت امرأة فرعون، ولم يضرها اتصالها بهذا الجبار العنيد، لما سبق في كل من القضاء والقدر (١٨٢) .

من المقرر - في علم لغة النص ونظرية تحليل الخطاب - أن خطاب اللغة الطبيعية - على عكس الخطاب الشكلي - ليس خطابا صريحا تماما explicit . يمكن أن تقع العلاقات بين الجمل والقضايا دون أن يعبر عنها . وهذه هي العلة في أن البنية النظرية للنص ضرورية لبيان كيفية تفسير الخطابات بأنها مترابطة حتى وإن كانت معظم القضايا اللازمة لإنشاء الحبك تبقى

ضمنية implicit، على نحو القضايا المستلزمة عن قضايا أخرى قد عبر عنها في الخطاب تعبيراً صريحاً. هنا يكون للاستدلال دور<sup>(١٧٨)</sup>. وقد رأينا في التوطئة كيف يمكن لنا أن نقوم بتركيب "الحلقات المفقودة" في الخطاب بواسطة قوانين الاستدلال Rules of Inference.

٦- إذا كانت بنية النص الكبرى هي بنية المحتوى النصي الشاملة التي تؤثر على مقصده الرئيس، فإن بنية النصوص المكونة للنص أكبر ممتد ينبغي لها أن تكون-- عبر علاقات المحتوى الكبرى فيها - ما يمكن تسميته بالبنية النصية العظمى. في ضوء هذا يمكن أن نفهم كلام القدماء عما أسموه "المقصد الأعظم من القرآن". مثال ذلك أن الإمام فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ) جعل "المقصد الأعظم من القرآن" هو تقرير أمور أربعة: الإلهيات، والمعاد، والنبوات، وإثبات القضاء والقدر<sup>(١٧٩)</sup>.

## ٥- خلاصات وتعقيبات

كان النص الأدبي عند البلاغيين والنقاد، والنص القرآني عند البلاغيين والعاملين في حقل التفسير وعلوم القرآن، المادة النصية التي نهضت عليها نظريات القدماء وتبصراتهم في حيك الكلام وإيقاع المناسبة بين أجزائه. ولا ريب أن اتخاذ كل من النص القرآني والنص الأدبي مركزاً للعمل في حيك النص مبرر برغبة في أن تصدر تنظيراتهم عن نماذج لغوية عليا، تزود بالمثال المحتذى. ويدهى أن يكون الوقوف على النماذج الأدبية المعيبة مطعماً أو تخلصاً أو خاتمة أو وصلاً بين الأجزاء، قصداً إلى استهداف التقيض عند صناعة الكلام.

فصلاً عن اصطلاح الحيك، استخدمت مفاهيم أخرى تؤدي إليه، كالتناسب والالتحام والارتباط والتعلق والمجانسة والمواخاة ونحوها. في ظل ذلك قدم القدماء طائفة من التصورات والمبادئ التي ربطت تمام حسن الكلام بحيكه وتناسب المعاني بين أجزائه. يمكن أن نجمل تلك التصورات والمبادئ فيما يلي:

- ١- مبدأ انتظام المعاني واتصال الكلام ودلالته على الاستمرارية المعنوية في النص.
- ٢- مبدأ مجانسة الجزء، للكل، وهو ما رأيناه على نحو تطبيقي في باب "الابتداء والتخلص والانتهاه". ومن الدراسة التطبيقية، استمدت القوانين التي تحكم كل جزء بما بعده وبما قبله لغوياً وموقفياً:
- (أ) فالابتداء ذو علاقة موقفية بمقام الاتصال، ولغوية بالوحدات التي تليه: بيتاً شعرياً، أو جملة في رسالة أو خطبة.
- (ب) والتخلص على علاقة لغوية بما قبله وما يليه. ويشترط فيه التدرج.
- (ج) والانتهاه قاعدة النص.
- ٣- اتخاذ فكرة العناصر أساساً لترتيب المبادئ إلى رتبها الثلاث المعروفة عند حازم.
- ٤- اتخاذ معيار المناسبة وفكرة العناصر منظوراً لغوياً إلى "بنية النص"، مما يعكس فهماً للنص كلاً دلالياً متفاعلاً الأجزاء.
- ٥- أنواع اقتران المعاني (أو جهات التعلق)، وهي عند حازم: اقتران التماثل، و اقتران المناسبة، و اقتران المطابقة أو المقابلة الخ.
- ٦- ربط مقاصد النظم بقوى فكرية مختلفة؛ كالقوة على تصور صورة مثلى للقصيدة، والقوة على تنظيم المعاني وتوزيعها بين الفصول، والقوة على ملاحظة وجوه التناسب بين تلك المعاني. وينبغي لما وصل إليه حازم في مبحث "القوى الفكرية" أن يعد من الأسس الإجرائية في تحليل النص وفهمه.
- ٧- قوانين الوصل بين الفصول، وتصنيف هذه الفصول - من خلال جهد ظاهر عند حازم في استقراء النصوص - إلى ضروبها الأربعة.

٨- العلاقات الدلالية التي فطن إليها حازم، فضلا عن " وجوه التناسب " العلنية في عمل السيوطي أو التي يمكن أن تستنبط منه، وقد زدنا عمل السيوطي عن "تناسب السور" بمعطيات نظرية ستة مهمة، نود أن نبرز منها هنا - على وجه الخصوص - أمرين:

(أ) أهمية هذا العمل في تجلية الاختلافات أو القواسم المشتركة بين طبيعة العلاقات الدلالية بين نصين أو أكثر في مدونة نصية كبرى، من حيث ظهور العلاقات واختفائها، أو من حيث عدد العلاقات الأقل الذى يلزم وقوعه للربط العنوى أو المضمونى فى الحالتين ؛ أو من حيث العلاقة الطردية بين طول النص وعدد العلاقات الكامنة الخ .

(ب) أهمية هذا العمل فى تأكيد دور الاستدلال فى اكتشاف العلاقات الدلالية الخفية التي لم يصرح بها الخطاب .

فى ضوء ما سبق، يمكن وضع الأيدى على حقيقتين اثنتين على الأقل :

( أولاهما ) أن القدماء قد فهموا النص وحدة كلية مترابطة الأجزاء، متجانسة الدلالات والمعاني والمضامين . ولا يند عن ذلك إلا نظرتهم إلى القصيدة المركبة . وهو ما سنعقب عليه بعد قليل .

(و الأخرى ) أن التصورات والمبادئ السابقة جميعا، وهى حصائد فكر المهتمين بصناعة الكلام والنصوص من اللغويين والبلاغيين، تكاد تشغل جميع النظورات التي حددها ليفاندوسكى للحبك فى علم اللغة النصي :

- فالحبك أداة لغوية لفهم السبك فهما أعمق، نراه فى روايات الجاحظ عن بعض منتجى النصوص، وفى إشارات ابن قتيبة ( ت ٢٧٦ هـ )، وابن طباطبأ ( ت ٣٢٢ هـ ) والحسين بن وهب ( ت ٣٣٧ هـ ) وأبى هلال العسكري ( ت ٣٩٥ هـ ) وابن رشي ( ت ٤٥٦ هـ )، وأسامة بن منقذ ( ت ٥٣٠ هـ ) وضياء الدين بن الأثير ( ت ٦٣٦ هـ ) عن: الكلام المضموم إلى لفقه، والكلام الآخذ بعضه برقاب بعض، وانتظام المعانى، وتشاكل المصارعين، وإنباء الموارد عن المصادر، والمشكلة بين الألفاظ، وربط الحبك بالسبك، وذكر المعنى مع أخيه لامع أجنبى الخ .

- والحبك خاصة من خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، نراه فى وجوه التناسب التي اتسع بها السيوطى فى عمله عن تناسب السور، حتى خرجت عن العلاقات الدلالية المحددة إلى التناسب بين السورتين فى الارتباط بمرجعية واحدة ؛ كأن يكون الموضوع المتكلم عنه واحدا فى المطلع أو القطع .

- والحبك خاصة من خصائص إطار الاتصال الاجتماعي، نراه فى اشتراط مناسبة المطالع للمقاصد، ومقامات الاتصال، وأحوال المخاطبين، وما يروق للممدوحين سماعه فى فصول المديح ؛ فلا يمدح الشاعر بما هو بالرائء أجدر، وأن يرعى دور المخاطب الاجتماعي ؛ فلكل طبقة ما يشاكلها، فضلا عن رعايته موقف الاتصال الخارجى، فلا يتغزل إذا كان الكلام فى حادثة لا يناسبها الغزل ! .

- والحبك إجراء وحصيلة للتلقى الابتكارى البناء، نراه فى كلام حازم عن دور المتلقى فى الاستدلال على الشئ بما هو أعم منه، أو فى دوره عند السيوطى فى الاستدلال على العلاقات الدلالية التي لم يصرح بها الخطاب .

ليس القصد مما سبق تعبئة ما وصل إليه القدماء من تصورات ومبادئ فى قوالب جديدة من عمل النظرية اللغوية المعاصرة، وأن القدماء وصلوا إلى ما وصل إليه المحدثون، وانتهوا إلى ما انتهوا إليه، حتى لم تعد بنا حاجة إلى تلك النظريات اللسانية المحدثة . المشاهدة السابقة بين منظورات القدماء والمحدثين نوع استنشاء بمحددات المحدثين النظرية المحكمة، وقد كشفت عن إلمام التراث العربى فى مجال الحبك بطائفة من التبعصتات الجوهرية والخطوط العريضة . غنى عن البيان أن المنظورات الأربعة التي حددها ليفاندوفسكى للحبك على النحو السابق قد رفدتها

اتجاهات لغوية حديثة عدة، مثل اللغويات الاجتماعية، ونظرية أفعال الكلام، ونظريات التلقى ونحوها، أما اجتهادات القدماء، فقد رفدتها نظرة شمولية ثاقبة في صناعة الخطاب العربي، تجمع بين العلم والذوق. أقصد بالعلم هنا العلم اللغوي بمعناه العام (النجوى والدلالى والمقامى) الذى يلزم توصيف ظواهر كلامية وتصية مفردة، من حيث الصياغة ومن حيث كيفية الوصول إلى المؤثرات الاتصالية المثالية: ترتيب الأفكار، وتنظيم أجزاء الكلام... الخ.

أما الذوق، فقد لاحظناه فى مواطن كثيرة مما سبق، نحو خلع أوصاف الاستحسان والاستزدال على المطالع والتخلصات والخواتيم، ونحو ربط حازم وغيره بين القصيدة الركبة والنفوس الصحيحة الأذواق. ويمكن أن نضيف هنا تعليق أبى هلال على المناسبة المعنوية بالمطابقة فى قوله تعالى: " وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى " (النجم ٤٣ - ٤٥) وقوله " وللآخرة خير لك من الأولى وسوف يعطيك ربك فترضى " (الضحى ٤ - ٥) بقوسله: " فأبكى مع أضحك وأحيا مع أمات، والأنثى مع الذكر، والأولى مع الآخرة، والرضا مع العطية، فى نهاية الجودة وغاية حسن الموقع " (١٨٠). مثل ذلك ما نراه فى السبك أيضا. أضرب مثلا على ذلك من مبحث " المنافرة بين الألفاظ فى السبك ". قال ابن الأثير: " أنشد بعض الأدباء بيتا لدعبل (ت ٢٤٦ هـ)، وهو:

شفيحك فاشكر فى الحوائج إنه يصونك من مكروهها وهو يخلق

فقلت له: عجز هذا البيت حسن، وأما صدره فقبيح: لأنه سبكه قلقاً نافراً، وتلك الغاء التى فى قوله: " شفيحك فاشكر " كأنها ركبة البعير، وهى فى زيادتها كزيادة الكرش! فقال: لهذه الغاء فى كتاب الله أشباه، كتوله تعالى: " يأبها المدثر. قم فأنذر. وربك فكبر. وثيابك فطهر " (المدثر ١-٤). فقلت له: بين هذه الغاء وتلك الغاء فرق ظاهر يدرك بالعلم أولاً، وبالذوق ثانياً.

أما العلم: فإن الغاء فى " وربك فكبر وثيابك فطهر " وهى الغاء العاطفة، فإنها واردة بعد " قم فأنذر "، وهى مثل قولك " امش فأسرع " و" قل فأبلغ ". وليست الغاء التى فى " شفيحك فاشكر " كهذه الغاء، لأن تلك زائدة، لا موضع لها. ولو جاءت فى السورة كما جاءت فى قول دعبل - وحاش لك من ذلك - لابتدئ الكلام، فقيل: ربك فكبر، وثيابك فطهر. لكنها لما جاءت بعد " قم فأنذر " حسن ذكرها فيما يأتى بعدها من " وربك فكبر. وثيابك فطهر ".

وأما الذوق: فإنه ينبو عن الغاء الواردة فى قول دعبل، ويستثقلها، ولا يوجد ذلك فى الغاء الواردة فى السورة.

فلما سمع ما ذكرته أذعن بالتسليم (١٨١).

وهناك فرق جوهري فى المادة اللغوية المعتمدة للتحليل بين التراث العربى وعلم اللغة النصى. يلحظ المرء أن نماذج الدراسة النصية منذ عام ١٩٧٠ م، قد جعلت مركز اهتمامها التعريف بتوظيف النصوص فى سياقات الحياة اليومية. وقد تبع ذلك أن تكون مادة التحليل اللغوية نصوص المحادثات التى تمثل جانبا مهما من جوانب النشاطات الاجتماعية اليومية، وهى كما نعرف نصوص تبنى على التفاعل المباشر المطلق بين المشتركين فيها. أما مادة التحليل عند العرب، فقد كانت كما رأينا النصوص القرآنية والنصوص الأدبية. وغنى عن البيان أن النص القرآنى يقدم النموذج الأعلى للغة المبنية على المحبوة، وفى النصوص الأدبية يرى هؤلاء الباحثون العرب نماذجهم المنشودة. ومعلوم أن ظروف وأسبابا تاريخية مرتبطة بالمقاصد الكبرى للتأليف والتصنيف فى العربية، قد جعلت ذلك أمرا طبيعيا. ولكننا نحسب أن لو كان قدر لطائفة من اللسانيين المحترفين أن يجعلوا استخدام اللغوى فى شكله التفاعلى المنطوق غير الأدبى مادة لتحليل الطرق التى يتحقق بها الحبكة، لكانوا كما هو المظنون بهم قد قدموا مزيدا من التصورات والحقائق، على نحو ما رأينا عند لاهوف وودسون مثلا، من ربط تحقق الحبكة بالعلاقة بين أفعال الكلام الإنجازية.

من ناحية أخرى، فإن مقارنة ما انتهى إليه القدماء عن مشكل الحبك في طراز القصيدة المركبة بما استقر في علم اللغة النصي ونظرية تحليل الخطاب من مفاهيم مركزية، تؤكد أن الذين جعلوا النص الشعري المركب موافقا للنفوس صحيحة الأذواق؛ كاهن طباطبا وحازم، قد غلبوا الذوق على العلم، وضرّبوا بمفاهيم جوهرية في علم اللغة النصي ونظرية تحليل الخطاب عرض الحائط؛ أعنى مفاهيم مثل "محور الخطاب Discourse Topic" و"عالم النص Textual World" و"بنية النص الكبرى Macro-Structure".

في القصيدة المركبة يصبح "محور الخطاب" و"عالم النص" و"بنية النص الكبرى" على مستوى الفصل الواحد من النص، لا النص الكامل. لكل فصل محوره أو موضوعه الذي تعتمد عليه علاقات الحبك بين الجمل وما تعبر عنه من قضايا. ولكل فصل عالمه النصي الذي يبينه في ذهن القارئ تناسق المفاهيم والعلاقات في حيز معرفي Knowledge Space يعينه. وعالم النص أحد فروع الموقف: والموقف - كما نعرف - مرتبط بخطط أطراف الاتصال وغاياتهم. مع تباين المفاهيم والعلاقات سيفقد النص الشعري المركب موقفه الموحدة. وينسحب ذلك على بنيته الكبرى؛ وذلك أن البنية الكبرى لا تقتصر على العلاقات بين القضايا المتجاورة، إنما هي بنية شمولية تلتقط عناصرها من مجموع قضايا النص المتألفة. بناء على ذلك، يتعذر تحصيل بنية كبرى واحدة لنص شعري مركب.

بيد أن المرء لا يعدم قصائد مركبة من الشعر العباسي بخاصة، يفتح لها التأويل بابا على تألف المحاور، ومكونات عالم نصي واحد، وبنية كبرى واحدة. ولكنها ليست مركبة من طراز: النسيب - المديح، الذي تفاجئ فيه النقلة من كلام عن الذات إلى كلام عن الآخر، ولكنها من طراز: النسيب - الفخر، الذي تؤلف بين غرضيه ذات الشاعر. أضرب مثلا على ذلك دالية البحتري (ت ٢٨٤ هـ) التي مطلعها:

سلام عليكم لا وفاء ولا عهد أما لكم من هجر أحبابكم بد؟<sup>(١٨٦)</sup>

صنفت هذه الدالية شكليا على أنها في وصف لقاء الشاعر بالذئب. وهذا يعني مبدئيا غض الطرف عن فصل النسيب فيها، أو النظر إليه على أنه هامش على متن الوصف. ولكننا نرى أن القصيدة تتوزع بين هند التي غدرت به، وأهله الذين ظلموه، والحياة التي تجره إلى الصراع والمواجهة. ولم يكن مشهد الصراع بين الشاعر والذئب إلا وسيلة فنية للتدليل على أن ذلك الشاعر الذي كانت له الغلبة في ذلك الصراع مع ذئب شرس، إنما هو أقوى من غدر هند وظلم أهله، وأقدر على أن يخوض في ذلك المحيط الاجتماعي المتوثب كافة الصراعات والمواجهات حتى مع ذئاب أخرى من عالم الإنسان، فإن لم يقدر له الفوز أسلم أمره للقدر. من أهم ما يدعم التأويل السابق أطراف جملة من المفاهيم التي تدور حول غدر هند والتي تجمع بين فصل النسيب وما بعده، فالكلام فيما تلاه عن ظلم الأهل وقسوة الحياة. ولعل الفصل الأخير من النص والذي يبدأ بـ:

لقد حكمت فينا الليالي بجوهرها وحكم بنات الدهر ليس له قصد

لعله لا يعدو أن يكون خاتمة مطولة بدئت قاعدة الدالية، ووقعت مما قبلها جميعا موقع النتيجة من السبب.

بناء على ذلك، نرى النسيب في مثل ذلك النص مختلفا عنه في نصوص أخرى وقد تلاه مديح. ولعل عزوف البحتري عن التخلص في موضع يحرص غيره عليه فيه مبرر هنا بما يشد الفصول بعضها إلى بعض من علاقات دلالية.

ومهما يكن من أمر، فقد وقف القدماء على توصيف طائفة من المبادئ العامة للممارسة اللغوية في شكلها النصي من حيث خاصية الحبك، وعالجوا كثيرا من الإشكاليات عن بنية النص وعلاقات أجزائه من خلال جملة من القوانين العامة، على رغم أنهم لم يجروا في تلك المعالجات على عرف ولم يعملوا فيها على شاكلة. وقد برهن ما انتهى إليه هؤلاء من تصورات ومبادئ عن الحبك على أن للنظرية اللغوية في تحليل النص عند العرب امتدادات بعيدة في مصادر التراث

اللسانی البلاغی، وأن ذلك التراث ما زالت به إمكانيات مختلفة للتزويد بأصول مرضية لتطوير علم لغوي نصي عربي، وأنه ليس داراً خربة نسج عليها العنكبوت.

الهوامش:

(1) Hartmann, R. R. K.: **Contrastive Textology: Comparative Discourse**. Julius Groos Verlag, Heidelberg (1980), pp. 10 – 13.

(٢) ترجم الكتاب عمر أوكان، ونشرته دار أفريقيا الشرق ١٩٩٤ .

(٣) تمام حسان: **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة فصول - سبتمبر (١٩٨٧م) ص ٢٦.

(4) Halliday, M. A. K.: **Language as Social Semiotic**. Edward Arnold London (1993) p. 137

(5) Halliday, M. A. K. - Hasan, Ruqaiya: **Cohesion in English**. Longman, London - New York (1983) p. 25

(6) De Beaugrande, R. - A. / Dressler, W.U.: **Introduction to Text - Linguistics**, Longman. London - New York, (1983) p. 113.

(7) Brinker, Klaus: **Textbegriff in der heutigen Linguistik in: Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammatik**. Duesseldorf (1973) SS.9-41, S. 13.

(8) Heinemann, W. - Viehweger, D.: **Textlinguistik, Eine Einfuehrung**. Max Niemeyer Verlag (1991) S. 49.

(9) Sowinski, Bernhard: **Textlinguistik**, Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart - Berlin - Koeln - Mainz (1983) S. 83.

(10) Lewandowski, Theodor: **Linguistisches Woerterbuch**, Quelle u. Meyer, 6 Auflage. Heidelberg. Wiesbaden (1994) S. 546

(11) Lewandowski, op. cit, SS. 546- 47

(١٢) دويجرائند، روبرت: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة د. تمام حسان . عالم الكتب - القاهرة (١٩٩٨) ط ١ ص ١٠٣.

(13) Van Dijk, Teun, A.: **Text and Context**, Longman - London- New York (1980) p. 95

(14) **Text and Context**, op. cit, p. H 93.

(15) **Text and Context**, ibid, p. 94

(16) Grabe, William: **Written Discourse Analysis**: Kaplan R. B. (ed.) Annual / Review of Applied Linguistics 5: 101 – 123.

(17) **Text and Context**, op. cit, p. 95 .

(18) Widdowson, H. G.: **Teaching Language as Communication**. Oxford Uni. Press (1994) p. 44

(19) **Teaching Language**, op. cit. pp. 27 – 28

(20) **Teaching Language**, op. cit. pp. 28 – 29

(21) Brown, Gillian - Yule, George: **Discourse Analysis**, Cambridge Uni.-Press (1984) p. 226

(٢٢) الجاحظ ( أبو عثمان عمرو بن بحر ) : **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة ط ٥ ( ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ) ٢٠٦/١

(٢٣) ابن قتيبة ( أبو محمد الدينوري ) : **الشعر والشعراء**، بيروت ( ١٩٦٤م ) / ٢٦٠٢٥

(٢٤) ابن طباطبا ( أبو الحسن محمد بن احمد ) : **عيار الشعر**، تحقيق دكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، د. ت . ، ص ٢٠٩.

(٢٥) **عيار الشعر** ص ٢٠٩ - ٢١٠

(٢٦) **عيار الشعر** ص ٢١٢

(٢٧) العسكري ( أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ) : **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١ ( ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م ) ص ١٤١ - ١٤٢. والعربية: **ماوى الأسد والضبع وغيرهما . الخرق : الأرض البعيدة والفللة الواسعة . الوجناء : الناقلة الشديدة . والحرف من الإيل : النجبية الماضية .**

(٢٨) **كتاب الصناعتين** ص ١٤١

(٢٩) المرجع السابق ص ١٤١

(٣٠) **كتاب الصناعتين** ص ١٤٣



- (٣١) ابن وهب (أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب): البرهان في وجوه البيان، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط ١ (١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧م) ص ١٦٣.
- (٣٢) المرجع السابق ص ١٦٤.
- (٣٣) ابن رشيقي (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط ٤ (١٩٧٢م) ٢٥٨/١.
- (٣٤) ابن منقذ (أسامة): البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد يدوي ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى - وزارة الثقافة والإرشاد القومي د.ت ص ١٦٣.
- (٣٥) عيار الشعر، مرجع سابق ص ٢٠٣.
- (٣٦) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. يدوي طيانة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة د.ت ١٤٥/٣. والشنب برد وعلوبة في الأسنان. واللمس سواد مستحسن في الشفة.
- (٣٧) المرجع السابق ١٥٤/٣.
- (٣٨) المرجع نفسه ١٥٥/٣، وانظر نماذج أخرى من عدم المواخاة بين المعاني في شعر أبي نواس ١٥٥/٣ - ١٥٦.
- (٣٩) المثل السائر ١٦٥/٣ - ١٦٦.
- (٤٠) المرجع السابق ١٦٥/٣.
- (٤١) راجع: جميل عبد المجيد (دكتور): البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨م) ص ١٤٣ وما بعدها.
- (٤٢) الصناعتين ص ٤٠٥.
- (٤٣) كتاب الصناعتين ص ٤١٦.
- (٤٤) الأمدى (الحسن بن بشر يحيى): الموازنة بين أبي تمام والبحر، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية - بيروت د.ت ص ٣٨١.
- (٤٥) المرجع السابق ص ٤٠٨.
- (٤٦) المثل السائر ٤١٤/٢.
- (٤٧) ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس (١٩٨٤م) ٢٣٩/٢.
- (٤٨) المرجع السابق ٢ / ٢٣٩.
- البيان والتبيين ١١٥ / ١ - ١١٦.
- (٥٠) المرجع السابق ١ / ١١٢.
- (٥١) المرجع نفسه ١ / ٧٥.
- (٥٢) العمدة ١ / ٢١٨.
- (٥٣) البيان والتبيين ١ / ١١٣.
- (٥٤) العمدة ١ / ٢٢٢.
- (٥٥) الجرجاني (القاضي علي بن عبد الميز): الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. دار إحياء الكتب العربية، ط ٣ د.ت ص ١٥٥ - ١٥٩.
- (٥٦) المثل السائر ٣ / ٩٩.
- (٥٧) العمدة ١ / ٢٢٣.
- (٥٨) عيار الشعر ص ٩.
- (٥٩) المثل السائر ٣ / ٩٦ - ٩٧.
- (٦٠) العمدة ١ / ٢١٦.
- (٦١) المثل السائر ٣ / ٩٦.
- (٦٢) الكلاصي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور): إحكام صنعة الكلام. حققه وقدم له د. محمد رضوان الداية. عالم الكتب، ط ٢ (١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م) ص ٦٧.
- (٦٣) المرجع السابق ص ٧٥.
- (٦٤) المرجع نفسه ص ٧٦.
- (٦٥) المثل السائر ٣ / ١٠٩.
- (٦٦) إحكام صنعة الكلام ص ٧٦.
- (٦٧) العمدة ١ / ٢٣٦.
- (٦٨) البيان والتبيين ١ / ١٠٦.

- (٦٩) ابن المعتز (عبد الله): كتاب البديع، نشره وعلق عليه أغناطيوس كراتشوفسكى . دار المسيرة - بيروت ط ٣ (١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م) ص ٦٠ - ٦٢
- (٧٠) ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوى): الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت ٣ / ٣٦٥
- (٧١) [حكم صنعة الكلام ص ٧٨ - ٧٩
- (٧٢) البيان والتبيين ١ / ٢٠٦
- (٧٣) راجع: المدة ١ / ٢٣٩
- (٧٤) عيار الشعر ص ١٨٧
- (٧٥) الصناعتين ص ٤٥٣ - ٤٥٤
- (٧٦) عيار الشعر ص ٩
- (٧٧) المرجع السابق ص ٢١٣
- (٧٨) ما لاحظته ابن رشيق من خروج أبى تمام فى قصيدة له وسط النسيب إلى مدح، ثم عودته إلى ما كان فيه من النسيب، ثم رجوعه إلى المدح، بنوع من الخروج يسميه بالإلزام، لم يكن من مذاهب العرب المشهورة: (راجع: المدة ١ / ٢٣٨ - ٢٣٩).
- (٧٩) محمد خطايبى: لسانيات النص، المركز الثقافى العربى . بيروت/الدار البيضاء . ط ١ (١٩٩١م) ص ١٤٥
- (٨٠) المعرى (أبو الملا): شرح ديوان أبى الطيب المتنبى المعروف بـ "معجز أحمد". تحقيق ودراسة دكتور عبد المجيد دياب . دار المعارف . ط ٢ (١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م) ١ / ٦١ - ٦٢ وقوله: وألا من الفعل وآل يثقل إذا نجا .
- (٨١) المدة ١ / ٢٣٥
- (٨٢) شرح ديوان أبى الطيب ١ / ٦٢
- (٨٣) الواسطة ص ١٥٤ - ١٥٥ والبيت بشرح ديوان أبى الطيب ٢ / ٢٩٥
- (٨٤) كتاب الصناعتين ص ٤٤٣
- (٨٥) المدة ١ / ٢٣٩
- (٨٦) المدة ١ / ٢٣٩
- (٨٧) المرجع السابق ١ / ٢٣٩
- (٨٨) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم . دار المعارف ط ٥ (١٩٩٠) ص ٢٦ . وفيه: كأن سياها .
- (٨٩) القرطاجنى (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية - تونس (١٩٦٦) ص ١٢ - ١٣ .
- (٩٠) المرجع السابق ص ١٤
- (٩١) منهاج البلغاء ص ١٥
- (٩٢) المرجع السابق ص ١٥
- (٩٣) المرجع نفسه ص ٤٣
- (٩٤) انظر فى تفصيل أنواع الكفاءة الثلاثة:
- محمد العبد (د.): الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربى - القاهرة (١٤١٩ هـ - ١٩٩٩ م) ص ٦ وما بعدها.
- (٩٥) انظر مثلاً: كتاب الصناعتين ص ١٣٣ وما بعدها و ص ١٥٤ وما بعدها، والمدة ١ / ١٩٦ - ١٩٩.
- (٩٦) منهاج البلغاء ص ٣٠٩.
- (٩٧) المرجع السابق ص ٣١٠.
- (٩٨) المدة ١ / ١٩٩
- (٩٩) المنهاج ص ٢٠٦
- (١٠٠) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ٢ / ٤٨١ وفيه "ترى" فى البيت الثانى مقابل "رأت".
- (١٠١) المنهاج ص ٣١٠ - ٣١١
- (١٠٢) المرجع السابق ص ٣١٦
- (١٠٣) المرجع نفسه ص ٣١٦
- (١٠٤) المنهاج ص ٣١٩
- (١٠٥) المرجع نفسه ص ٣١٩
- (١٠٦) المنهاج ص ٣٠٤ - ٣٠٥
- (١٠٧) المرجع نفسه ص ٣٠٥
- (١٠٨) المنهاج ص ٣٢١
- (١٠٩) المرجع السابق ص ٣٢١

- (١١٠) المرجع نفسه ص ٣٢١
- (١١١) المنهاج ص ٢٨٥ ، وانظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ٧٩/٣ وفيه: فلا هجمت بها إلا على ظفر.
- (١١٢) العمدة ٢٤١/١ .
- (١١٣) المنهاج ص ٢٨٥
- (١١٤) المنهاج ص ٢٨٥
- (١١٥) المرجع السابق ص ٢٨٧ وما بعدها .
- (١١٦) المنهاج ص ٢٨٨
- (١١٧) المنهاج ص ٢٨٨
- (١١٨) المرجع السابق ص ٢٨٩
- (١١٩) المرجع نفسه ص ٢٨٨
- (١٢٠) المرجع نفسه ص ٢٨٨
- (١٢١) ويرى حازم أنه إذا تلتى أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس . لكنه يلاحظ أن كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل. فإذا كان من الشعراء من يردف الأقوال الشعرية بالأقوال الخطابية، فالأحسن له- فى رأى حازم- أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الإقناع، وهو مذهب أبي الطيب فى كثير من شعره
- ( المنهاج ص ٢٨٩ ) .
- (١٢٢) المنهاج ص ٢٨٩-٢٩٠
- (١٢٣) المرجع السابق ص ٢٩٠
- (١٢٤) المنهاج ص ٢٩٠
- (١٢٥) المنهاج ص ٢٩٠
- (١٢٦) المرجع السابق ٢٩١
- (١٢٧) المرجع نفسه ٢٩١
- (١٢٨) المرجع نفسه ٢٩١
- (١٢٩) المنهاج ص ٢٩١
- (١٣٠) المرجع السابق ص ٢٩٥
- (١٣١) المرجع نفسه ص ٢٩٥
- (١٣٢) المنهاج ص ٢٩٥
- (١٣٣) المرجع السابق ص ٢٩٣
- (١٣٤) المرجع نفسه ص ٢٩٣
- (١٣٥) المرجع نفسه ص ٢٩٣
- (١٣٦) المنهاج ص ٢٩٦
- (١٣٧) المرجع نفسه ص ٣٠٢
- (١٣٨) المرجع نفسه ص ٢٩٦
- (١٣٩) المرجع نفسه ص ٢٩٧
- (١٤٠) المنهاج ص ٢٩٧
- (١٤١) المرجع نفسه ص ٢٩٧-٢٩٨
- (١٤٢) المرجع نفسه ص ٣٠٠
- (١٤٣) انظر: السيوطى ( جلال الدين ): تناسق الدرر فى تناسب السور . دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا . دار الكتب العلمية . بيروت . ط ١ ( ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ) ص ٥٤ .
- (١٤٤) تناسق الدرر ص ٦٠ ، وقارن ١٤٦ .
- (١٤٥) المرجع السابق ص ٦٥
- (١٤٦) المرجع نفسه ص ٧٤
- (١٤٧) المرجع نفسه ص ١٣٢
- (١٤٨) المرجع نفسه ص ١٣٢
- (١٤٩) تناسق الدرر ص ٦٥ ، وراجع تفصيل ذلك فى المرجع نفسه ص ٦٥-٧٠ .
- (١٥٠) تناسق الدرر ص ٧٠ ، وانظر المواضع الأخرى ص ٧١-٧٣ .
- (١٥١) المرجع نفسه ص ٧٤ .
- (١٥٢) تناسق الدرر ص ٨٢
- (١٥٣) المرجع السابق ص ٨٣
- (١٥٤) المرجع نفسه ص ٧٦-٧٧

(١٥٥) المرجع نفسه ص ٧٦

(١٥٦) المرجع نفسه ص ٩٥

(١٥٧) المرجع نفسه ص ٩٩

(١٥٨) المرجع نفسه ص ١٤٤ - ١٤٥

(١٥٩) تناسق الدرر ص ١٤٣ - ١٤٤

(١٦٠) المرجع السابق ص ١٣٧ - ١٣٨

(١٦١) تناسق الدرر ص ١٣٦

(١٦٢) المرجع السابق ص ١٤١

(١٦٣) المرجع نفسه ص ١٢٢

(١٦٤) المرجع نفسه ص ١٢٨

(١٦٥) المرجع نفسه ص ١٠٧

(١٦٦) تناسق الدرر ص ١٣٨

(١٦٧) المرجع السابق ص ١٤٢

(١٦٨) لسانيات النص ص ١٩٨ - ٢٠٤

(١٦٩) تناسق الدرر ص ٦٥ - ٧٠ .

(١٧٠) ومثال ذلك أن الأول عنده في سورة المائدة يمتد حتى الآية ١٧ ؛ وهي قوله تعالى : " لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم " : السيوطي ( جلال الدين ) : مراد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع . تحقيق د. محمد يوسف الشربجي . مجلة ( الأحمديّة ) - دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث - دبي - العدد الرابع ( جمادى الأولى ١٤٢٠ هـ / أغسطس ١٩٩٩ م ) ص ٧٣ - ١١٢ ص ٩٢ .

(١٧١) مراد المطالع ص ٩٣ .

(١٧٢) تناسق الدرر ص ٨٧ .

(١٧٣) المرجع السابق ص ٩٦ .

(١٧٤) المرجع السابق ص ١٢٧ .

(١٧٥) المرجع نفسه ص ١٢٩ .

(١٧٦) المرجع نفسه ص ١٢٩ .

(١٧٧) تناسق الدرر ص ١٢٧ .

(١٧٨) راجع :

Text and Context , ibid , p . 94

(١٧٩) تناسق الدرر ص ٦١ - ٦٢

(١٨٠) كتاب الصناعتين ص ٤٤٩

(١٨١) للثلث السائر ١/٣١٧-٣١٨ .

(١٨٢) الدالية في : ديوان البحترى . تحقيق حسن كامل الصيرفي . دار المعارف ( ١٩٦٣ ) ٢ / ٧٤٠ - ٧٤٥

المراجع :

١- المراجع العربية :

- الآمدي ( الحسين بن بشر بن يحيى ) :

- الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العلمية- بيروت ، د . ت .

- ابن الأثير ( ضياء الدين ) :

- المثل السائر ، قدمه وعلق عليه د . أحمد الحوفي ، ود . بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د . ت .

- الجاحظ ( أبو عثمان عمرو بن بحر ) :

- البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .

- الجرجاني ( القاضي علي بن عبد الميز ) :

- الوساطة بين المتبني وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، ط ٣ ، د . ت .

- حسان ( تمام ) :

- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة . مجلة : فصول - سبتمبر ( ١٩٨٧ ) .

- ابن حمزة ( يحيى بن حمزة العلوي ) :

- كتاب الطراز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د . ت .

- خطابي ( محمد ) :
- لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩١.
- ابن خلدون ( عبد الرحمن ) :
- المقدمة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٨٤.
- دو بوجراند ( روبرت ) :
- النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩٨.
- ابن رشيق ( أبو علي الحسن ) :
- السعدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجبل، بيروت، ط ٤ ، ١٩٧٢م.
- ابن طباطبا ( أبو الحسن محمد بن أحمد ) :
- عيار الشعر ، تحقيق : د. عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة ، د. ت .
- العبد ( محمد ) :
- الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
- عبد المجيد ( جميل ) :
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.
- العسكري ( أبو هلال ) :
- كتاب الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
- ابن قتيبة ( أبو محمد الدينوري ) :
- الشعر والشعراء ، بيروت ، ١٩٦٤م.
- القرطاجني ( حازم ) :
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية ، تونس، ١٩٦٦م.
- امرؤ القيس :
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد أبي الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٩٠م.
- الكلاهي ( أبو القاسم محمد بن عبد الغفور ) :
- إحكام صنعة الكلام، حققه وقدم له : د. م محمد رضوان الداية ، عالم الكتب ، ط ٢ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م.
- ابن المعتز ( عبد الله ) :
- كتاب البديع ، نشره وعلق عليه : إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- المرعي ( أبو العلا ) :
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المعروف بـ " معجز أحمد "، تحقيق ودراسة : د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط ٢ ، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.
- ابن منقذ ( أسامة ) :
- البديع في نقد الشعر ، تحقيق : د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مراجعة : إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت.
- ابن وهب ( أبو الحسن إسحق بن إبراهيم ) :
- البرهان في وجوه البيان، تحقيق : د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديشي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ١٩٦٧م.

## ٢- المراجع الأجنبية:

- Brinker, Klaus: Textbegriff in der heutigen Linguistik. In: - Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammatik. Duesseldorf (1973).
- Brown, Gillian - Yule, George: Discourse Analysis. Cambridge Uni. Press (1984).
- De Beaugrande, R. - Dressler, W.: Introduction to Text - Linguistics Longman - London - New York. (1983).
- Grabe, William: Written Discourse Analysis: Kaplan R. B. (ed.) Annual Review of Applied Linguistics 5: 101 - 123.
- Halliday, M. A. K.: Language as Social Semiotic. Edward Arnold London (1993).
- Halliday, M. A. K. - Hasan, R.: Cohesion in English. Longman. London - New York (1983).



- Hartmann, R. R. K.: **Contrastive Textology: Comparative Discourse.** Julius Groos Verlag. Heidelberg (1980).
- Heinemann, W. – Viehweger, D.: **Textlinguistik.** Eine Einfuehrung · Max Niemeyer Verlag ( 1991).
- Lewandowski, T.: **Linguistisches Woerterbuch.** 2. Quelle u.Meyer. 6 Auflage – Heidelberg, Wiesbaden (1994).
- Sowinski, B.: **Textlinguistik.** Verlag W. Kohlhammer – Stuttgart – Berlin – Koeln – Mainz (1983).
- Van Dijk, T.: **Text and Context.** Longman – London – New York, (1980).
- Widdowson, H. G.: **Teaching Language as Communication.** Oxford Uni. Press (1984).

## ظاهريات التأويل : قراءة في دلالات المعنى عند بول ريكور

محمد هاشم عبد الله

إن العاجز عن تأويل ماضيه، عاجز أيضا عن تحقيق رغبته في التحرر.. بول ريكور

أولا: تمهيد...

تمتاز مسيرة الفيلسوف الفرنسي المعاصر بول ريكور Paul Ricoeur (مولود سنة ١٩١٣-). بقدرتها على استيعاب إنجازات الفلسفة المعاصرة في ميدان "التأويل" وتطويعها لإدراك الأعماق البعيدة لآلياته المختلفة؛ فقد استوعب صاحب السيرة إنجازات الفينومولوجيا، والبنائية، والفردية، وغيرها، واستفاد منها، إلا أنه لم ينقد إلى أي منها انقيادا أعمى، بل كشف عن أوجه قصورها في إضاءة حقل الهرمنيوطيقا إضاءة كاملة. والواقع أن نقطة البدء التي اتخذ منها ريكور منطلقا له نحو إقامة مشروع الفلسفي تمثلت في: "الأنا أفكر" باعتباره أنه هو: "الأنا موجود". ومن أجل هذا عارض كل التأويلات التي استهدفت رد اللغة إلى شيء آخر غير حقيقة "الكوجيتو"؛ فعارض على سبيل المثال "الفلسفة البنيوية" لأنها اهتمت فقط بالتنظيم الشكلي والسياسي للأساطير ولم تهتم ببيان غرض المعنى وراثته، ولهذا فإنها تنجح - في رأيه - كلما كان هناك تنظيم أكبر ومعان أقل، كذلك عارض ريكور معنى "التأويل" عند فرويد، وذلك في كتاب كامل أفرده لهذا الموضوع، وفيه بين كيف اهتم "فرويد" بكوجيتو مزيف "أطلق عليه اسم" النرجسية"؛ ومن ذلك انتهى ريكور إلى أن إضاءة "الكوجيتو الزائف" يجب أن يتم قديما - وفي الوقت نفسه - مع شرح "الأنا الحقيقية". والفيلسوف في رأيه - هو الذي يقدم المعنى، وهذا المعنى لا يمكن التوصل إليه إلا في آن واحد مع إضاءة السراب.

### ثانيا: مفهوم التأويل

يذهب ريكور إلى أن مفهوم الهرمنيوطيقا "نشأ في بداية الأمر في إطار النصوص الدينية" ومن بعدها النصوص "الدنيوية"، وهذا ما شكل - في الواقع - الهرمنيوطيقا بوصفها: "علم قواعد التأويل".

ويحمل النص - في رأيه - معاني مختلفة "للمؤول" الذي لا تواجهه إشكالية المعاني المتعددة إلا عندما يأخذ الكل بنظر الاعتبار حيث تتبين أحداث، وشخصيات، ومؤسسات، وحقائق طبيعية، أو تاريخية تتشكل كنسق كلي: أي كمجموعة دلالية كلية، وهذا هو الذي يسمح بتحويل المعنى من "التاريخي" إلى "الروحي". ففي "تعدد المعنى" في التراث الوسيط" تتبين المستويات الأربعة من معاني الكتاب المقدس عبر وحدات نصية عريضة<sup>(١)</sup>، لكن إشكالية "المعنى المتعدد" لم تعد اليوم إشكالية التأويل بمعناه "الديني"، أو حتى بمعناه "الدنيوي" فقط؛ وإنما هي في ذاتها إشكالية ذات طابع يمس فروعا علمية متعددة، وذلك بحكم كونها ظاهرة دلالية تمكن تعبيرا ما - ذا أبعاد مختلفة - من أن "يقول شيئا"، "ويعني شيئا آخر" في آن، وبغير أن تتعطل الدلالة الأولى، وهي الوظيفة "الأليجورية" للغة بالمعنى الحرفي للكلمة "الأليجوري Allègorie - قول شيء عبر قول شيء مغاير<sup>(٢)</sup>"<sup>(٣)</sup>. ومن هنا رأى - ريكور - أن تأويل الرسالة لا يتحقق إلا مع النص ككل، كما أن التحليل العلمي (البنيوي) لا يتحقق إلا مع وحدات النص، أي مع جزئياته. وهنا تكمن الإشكالية: "فالتأويل" و "التحليل" - كما يعرفهما ريكور - لا يتلاحمان

<sup>(١)</sup> يشير ريكور هنا إلى المستويات الأربعة من المعنى التي بلورها القديس توما الإكويني، والتي تبناها دانتي فيما بعد في تنسده الأدبي وهي: ١- المعنى الحرفي أو التاريخي. ٢- المعنى الرمزي أو الأليجوري Allègorie. ٣- المعنى الأخلاقي. ٤- المعنى الصوفي.

<sup>(٢)</sup> تجمع كلمة أليجوري Allègorie بين Allos : مغاير، و Agoreuein : يتكلم.

لأنهما يعملان على مستويين مختلفتين. "ففي طريقة "التحليل" تنكشف عناصر الدلالة قبل أن تكون لها علاقة بما يقال. وفي طريقة "التأويل" التي تعتمد على "التركيب" أو "التأليف" Synthèse - تنكشف "وظيفة الدلالة" التي هي "البلاغ" وفي آخر الأمر "الكشف"<sup>(٣)</sup>، ويشير ريكور في هذا الصدد إلى أنه "لا توجد نظرية عامة أو قانون واحد للتأويل، بل توجد نظريات متعددة ومتصارعة"<sup>(٤)</sup>. فالتأويل الفينومولوجي - في بعده الوجودي - في صراع مع التأويل الفرويدي، والبنويوي، والماركسي، والنيثوي.. وهكذا.

والواقع أن دلالات التأويل عند ريكور قد اختلفت باختلاف توجهاته الفكرية، فنجده في بداية اهتمامه "بالرمزية" يشير إليه باعتباره "علم قواعد فك الشفرات"<sup>(٥)</sup> الخاصة بلغة الرموز الدينية، ونجده في فترة اهتمامه بالبنويوي، والفرويدي يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات، أما في الفترة الأخيرة التي اهتم فيها فقط "بتأويل النصوص"؛ فنجد أنه يعلن عن أن نوع التأويل الذي يدعمه ويرعاه "يبدأ من معرفة المعنى الموضوعي للنص المستخلص بجلاء من القصد الذاتي للمؤلف. وهذا المعنى الموضوعي ليس شيئاً مختفياً في النص، ولكنه شفرة موجهة إلى القارئ". فالتأويل عبارة عن نوع من "الطاعة" لما يطعمه فيها النص، وما يوحي به إلينا، ولهذا فإن مفهوم "الدائرة التأويلية" لا يتجاوز حدود هذا التحول في نطاق التأويل. إنه علاقة "بين - ذاتية" Inter- Subjectivité، تربط "ذاتية المؤلف" ب"ذاتية القارئ". أو بمعنى أصح: "خطاب النص" بخطاب التأويل" ربطاً جديلاً يحيل كل منهما إلى الآخر، وأفقاه الخاص به، وذلك على نحو ما ذهب "جادامر" Gadamer الذي وجه مسار تفكيرى - هكذا يقول ريكور - "بأن جعلنى أحل السؤال: ماذا يعنى تأويل النص؟ محل السؤال الذى كنت أطرحه دوماً فى أعمالى السابقة، وأحاول الإجابة عليه فى كل واحد منها تقريباً وأعنى به: ماذا يعنى تأويل اللغة الرمزية؟ ولقد كان "البنويوي" فضل كبير لا شك فيه ولا أنكره فى توجيه هذا المسار، وذلك بحكم معاشيتى الطويلة لها وحوارى المستمر مع أبرز ممثليها. والواقع أن هذا التحول الذى تم داخل الهرمينوطيقا والذى بموجبه انتقلت من كونها مجرد اتجاه "رومانطيقى" يعتمد بالدرجة الأولى على "اللزاجية" فى معالجة مشكلات التأويل، إلى كونها اتجاهاً أكثر "موضوعية" وانضباطاً فى الممارسة والتعبير، إنما يعد - فى الحقيقة - بمثابة المحصلة والثمرة لهذه الرحلة الطويلة مع البنويوي"<sup>(٦)</sup>. ويقترب "حسن حنفى" - فى الواقع - من هذا المعنى الأخير للتأويل عند ريكور باعتباره علم قواعد تفسير النصوص وتأويلها فيرى أن "فهم النص" يتضمن تفسيره وتأويله، و"الفهم" - من وجهة نظره - "مباشر بغير ما حاجة إلى "تفسير" أو "تأويل". فإذا استعصى "الفهم البدهي" المباشر؛ نشأت الحاجة إلى "التفسير" أى إلى فهم من "الدرجة الثانية" اعتماداً على منطق اللغة، أو توجه النص (السياق)، أو ضرورة الموقف، أو روح العصر. فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة، وقوى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمت روح العصر؛ ظهرت الحاجة إلى "التأويل" باعتباره إخراجاً من معناه "الحقيقي" إلى معنى "مجازى" لشبهة أو قرينة. أما "الشرح"؛ فإنه يتضمن كل ذلك: الفهم، والتفسير، والتأويل. الشرح هو العلاقة بين "القراءة"، و"النص"، بين "الذات"، و"الموضوع" باعتبارها موقفاً معرفياً شاملاً"<sup>(٧)</sup>، ولعلنا نلاحظ هنا أن "حنفى" لا يوحّد بين "التفسير" و"التأويل" كما فعل ريكور، وفلاسفة الهرمينوطيقا فى الغرب، وإنما هو يقترب فى تناوله لهما من روح الحضارة العربية الإسلامية التى فرقّت بين دلّتيهما على أساس أن "التفسير" يعنى قصد الموضوع عبر توسط اللغة. أما "التأويل" فلا يحتاج إلى مثل ذلك التوسط.

من خلال العرض السابق لتطور "رؤية ريكور" لمفهوم التأويل (القائم على تدخل الذات) نستطيع أن نرصد تطور هذه الرؤية ونحللها؛ بدءاً من نظرتة إليها فى إطارى "فينومولوجيا الدين" و"أنطولوجيا الفهم"؛ ومروراً بنظرتة فى إطارى "سيمانطيقا اللغة"، و"التأمل الفلسفى"، ثم انتهاء بنظرتة إليه فى إطار "السرد الزمنى". وقبل أن نفصل القول فى هذه الأطر؛ نود أن نشير إلى أن ريكور لم يهتم بتنظير "التأويل" فى خطوات واضحة وآليات محددة كما فعل "شليمر ماخر"، و"دلتاى"، و"جادامر" و"حسن حنفى"، وإنما اندفع إلى ممارسته بشكل عملى، فأعطى من خلاله، وفى ضوءه، قراءة شمولية لأهم تيارات الفلسفة المعاصرة، فقام بتأويل خطاباتها الفلسفية،



ومن ثم كتب "تناصاً" ، Inter - Textualité على نصوصها الأصلية<sup>(١)</sup>، وجاء "التناص" تأويلها، ومن هنا يمكن القول بأن "ريكور" استخدم المفاهيم، والإبستيمات الخاصة بتلك المذاهب، كمراجع تأويلية لبعضها البعض.

## ١- التأويل وفينومولوجيا الدين

يرى ريكور أن "فينومولوجيا الدين" تتعلق - بوجه عام "بالمقدس" Sacré، وبالإيمان به. والإيمان المقصود هنا - كما يقول ريكور - الإيمان المتشبع "بالنقد"، أو هو الإيمان الذى يأتى بعد ممارسة النقد. "ويمكن أن نبحث عنه داخل سلسلة المواقف والقرارات الفلسفية التى تحرك بشكل خفى فينومولوجيا الأديان، والتى تتستر خلف حيادها الظاهر. إنه إيمان ناضج وعاقِل ما دام قائماً على "التأويل". ولكنه يظل (رغم تضجعه وتعمقه) مجرد إيمان لأنه يبحث بواسطة التأويل عن سداجة قطرية من نوع ثان. وبواسطة هذا الإيمان أصبحت الفينومولوجيا أداة للإنصات للمعنى وتأمله بعمق، ويعتبه من جديد. إن مبدأه الأساسى هو: يجب أن نؤمن لكى نفهم، ويجب أن نفهم لكى نؤمن؛ وهو مبدأ يقوم على حلقة هرموطيقية بين الإيمان والفهم"<sup>(٢)</sup>، وفى هذا الصدد يرى ريكور أنه يمكن تحديد أول أثر لهذا الإيمان بالمعاني العميقة التى بها الكلام، "فى الاهتمام القلق بموضوع الدراسة، وهو نفسه الاهتمام المميز لكل تحليل فينومولوجى، ويظهر "الاهتمام" عبر مميزات الإرادة المحايدة فى وصف الموضوع لا اختزاله (إلى قوانين محدودة وغير ملاحظة ظاهرياً). إننا نحتفل بالموضوع بتفسيره بواسطة إبراز الأسباب (السيكولوجية والاجتماعية.. إلخ)، والتكون (الفردى والتاريخى.. إلخ) إضافة إلى الوظيفة (الانفعالية والأيدولوجية.. إلخ)، ولكننا نصف ذلك الموضوع بإظهارنا الفعل الإرادى القصدى "Noése - الذى بموجبه تتوجه الذات نحو موضوع إدراكها "Noërme- الذى يختفى داخل كل من الطقوس الاحتفالية والأسطورة والعقيدة الدينية. وهكذا تكون مهمة التأويل عند دراسة "رمزية المظهر والندس" أى "رمزية الشر" التى أشرنا إليها سابقاً، هى فهم المعانى خفية الدلالة داخل تلك الرمزية، ونوعية "المقدس" المقصود فيها، ومدى الفرق المتضمن داخل تلك المماثلة بين "الوصمة" (أو النقيصة) و"الندس"، الذى يصيب "الجسد" و"فقدان الكمال والطهارة" الوجوديين.

والواقع أن الاهتمام القلق بموضوع الدراسة يتجلى - فى هذا المثال - فى الانقياد لحركة المعنى التى تنطلق من الدلالة الحرفية. (وهى الوصمة، والندس الفزيائى)، وتقتصد امتلاك شيء داخل دائرة المقدس. ويمكن أن نقول - بوجه عام - إن موضوع فينومولوجيا الدين هو ذلك الشيء المقصود داخل الطقس الدينى، والكلام الأسطورى، والعقيدة أو الإحساس الصوفى. وتكمن مهمة تلك الفينومولوجيا فى استكشاف ذلك "الموضوع"، واستخلاصه من داخل قصديات السلوك المتنوعة، ومن داخل "الخطاب"، ومن داخل "الانفعال" (الدينى والصوفى). ويمكن أن نطلق على هذا الموضوع اسم "المقدس" دون تضمينه أى حكم مسبق، سواء أكان هذا المقدس هو المقدس الهائل أو الأكبر Le Tremendum - Numinosum " الذى قال به "رودلف أوتو" أو "الجبار" Le Puissant كما قال به فان درلييوف van - der - Leeww أو الزمان الكونى الكبير Le Temps Fondamental كما قال به "ميرسيا إلياد". بهذا المعنى العام، ويهدف إبراز الاهتمام القلق بالموضوع القصدى، نقول إن كل دراسة فينومولوجية هى أساساً "فينومولوجيا للمقدس"<sup>(٣)</sup>. ولكن هل يمكن لمثل هذه الفينومولوجيا أن تبقى مجرد وصف "محايد" محكوم بمبدأ تعليق (Epoché) فينومولوجى لكل واقع مطلق ولكل تساؤل متعلق بذلك المطلق؟

يجيب ريكور على ذلك بقوله: "إن التعليق الفينومولوجى يستوجب مشاركتى (بوصفى دارساً لرمزية المقدس) فى الاعتقاد فى واقع الموضوع الدينى، ولكن بطريقة حيادية، أى أن أشارك المؤمن إيمانه، ولكن دون أن أطرح موضوع إيمانه طرْحاً مطلقاً"<sup>(٤)</sup>، ولكن ألا يرجع اهتمام ريكور القلق بموضوع الدراسة (المقدس) إلى كونه ينتظر منه التوجه إليه واستجوابه؟ يرى ريكور - فى

(١) تقصد "بالتناص" هنا: وضع النص لنفسه فى علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى مختلفة.

الحقيقة - أن "هناك ثقة كبيرة في اللغة التي تختفي وراء هذا الانتظار. هناك إيمان بأن اللغة التي تحمل تلك الرموز ليست لغة إنسانية بقدر ما هي لغة موجهة إلى الإنسان، هناك إيمان بأن الإنسان خلق داخل اللغة، أي بين أنوار "اللوجوس" الذي يضيء كل إنسان يولد ويعيش داخل العالم". هذا الانتظار، وهذه الثقة، وذلك الإيمان؛ كلها تضيء على دراسة الرموز جاذبيتها الخاصة<sup>(١٠٠)</sup>. ويرى ريكور - في هذا الصدد - أن فينومولوجيا الدين "تعتبر أن هناك "حقيقة" خاصة بالرموز. حقيقة لا تعنى أكثر من "التغطية المعرفية للقصدية الدالة - تبعاً للموقف المحايد الخاص بالتعليق الفينومولوجي عند هوسرل -، ولقد واجهنا [هكذا يقول ريكور] مسألة "التغطية المعرفية" هذه داخل الدلالات الرمزية للمقدس حين دراستنا "للرابط التماثلي" بين "الدال الأولى"، أو الحرفي، و"الدلول الثانوي" الملحق به، وذلك في كتابنا "رمزية الشر" حيث ماثلنا فيه بين "الوصمة" أو "اللطخة" (بالمعنى الفيزيائي)، والدنس بالمعنى الوجودي، بين "الانحراف" أو "الضلال"، و"الخطيئة"، بين "أعباء التكليف"، و"المعصية" أو الإثم. وذلك على العكس تماماً مما نصادفه في ذلك الارتباط "الاعتباطي" بين "الدال" و"الدلول" الذي تتضمنه "رموز التقنية" العلاماتية، والذي تبحثه "الوضعية المنطقية بموجب مبدئها المعروف باسم "مبدأ التحقق" "La vérification"<sup>(١٠١)</sup>.

والواقع أنه يوجد داخل الترابط الذي يجمع المعاني فيما بينها ما أسماه ريكور "بامتلاء اللغة"، و"يتجلى هذا الامتلاء في أن "المعنى الثاني" يسكن أو يجثم - بشكل ما - داخل المعنى الأول. وقد أبرز "ميرسيا إلياد" - كما يقول ريكور - في كتابه دراسة في تاريخ الأديان العام، إن قوة "الرمزية الكونية" تكمن في الرابط غير الاعتباطي الذي يجمع بين "السماء الميثية"، و"النظام الكوني" الذي تظهره: فهو يتكلم عن الحكيم، والعاقل، والضعف الجسيم، والمنظم، بفعل القوة التماثلية التي تربط المعنى بمعنى آخر. إن "الرمز" يوجد دائماً مرتبطاً (بمعان كثيرة) غير أن هذا الارتباط يكون بشكل مزدوج: فهو أولاً مرتبط بمعنى آخر، ولكن ارتباطه ذاك يكون "متوسطاً" بمعنى ثالث؛ فالقدس يرتبط من جهة بدلالات أولية وحرفية ومحسوسة، وهذا هو ما يكسبه كثافة وغموضاً. غير أن هذه الدلالة الحرفية الأولية - من جهة أخرى - يكون ارتباطها "متوسطاً" من خلال المعنى الرمزي الذي يكمن فيها، وهذا المعنى الرمزي هو ما سبق أن أطلق عليه في رمزية الشراسم "القدرة الموحية أو الكاشفة للرمز التي تكسبه قوته بالرغم من كثافته وغموضه.

والواقع أن هذا "الارتباط المزدوج" هو الذي يضع "الرمز" في مقابل "العلامة التقنية" التي لا تدل على شيء آخر أكثر مما تدل عليه "بالتواضع"، والتي يمكن - لهذا السبب بالذات - إفراغها من كل مضمون، وتحويلها إلى موضوع بسيط للحساب. أما الرمز - في مقابل العلامة التقنية -؛ فإنه يبقى الوحيد الذي يعطى ما ينطق به، ويوحى بما يرمز إليه<sup>(١٠٢)</sup>. ولكن ألا نخرق بقولنا هذا مبدأ "المحايدة" الفينومولوجية؟ يجب ريكور على ذلك بقوله: "هذا ما أعترف به. وأقر صراحة بأن ما يحرك في العمق هذا الاهتمام باللغة المثلثة (بالدلالات المكثفة)، والمشحونة بالعلاقات (الرمزية)، هو هذا "القلب" أو "التحويل" الذي يمس حركة الفكر التي "تقصدني"، وتحولني إلى ذات "للاستفهام" و"الاستجواب". هذا "القلب" أو "التحويل" يتم داخل "التماثل"<sup>(١٠٣)</sup>. ولكن كيف يتم ذلك؟ كيف يعمل ما يشد المعاني بعضها إلى البعض الآخر على ربط الذات الباحثة بهذا الأمر؟.

يرى ريكور في معرض إجابته أن "الحركة التي تجربنا في اتجاه المعنى الثاني تشابهني أو تماثلني بما هو مقول (داخل لغة الرمز)، وتجعلني مشاركاً لما هو منطوق. إن المشابهة التي تحتوى قوة الرمز، والتي يستمد منها الرمز قدرته الإيحائية الكاشفة، ليست مطابقة للمشابهة الموضوعية التي يمكن أن اعتبرها مجرد واقعة خارجية (تتم خارج الذات) تحدث أمامي. ولكنها مشابهة وجودية تربط كينونتي الخاصة بالوجود العام بمقتضى حركة التماثل"<sup>(١٠٤)</sup>.

والواقع أن اهتمام المحدثين القلق "بالرموز" يعبر عن رغبة جديدة في أن تصبح "الذات الباحثة" محل استجواب، واستفهام (من طرف اللغة) بعيداً عن كل أنواع الصمت والنسيان التي

عملت الاستعمالات الحديثة للعلامات المجردة (الاستعمالات المنطقية الرمزية)، والإنشاءات اللغوية الصورية على خلقها والإكثار منها. "إن هذا الانتظار القلق لكلام جديد، لإنجاز جديد للكلام هو الذى يطابق تماما البدأ الفكرى المباطن لكل فينومولوجيا خاصة "بدراسة الرموز"، أى الفينومولوجيا التى تركز أساسا على الموضوع، ثم تبرز امتلاء الرمز وكثافته (الدلالية)، لكى تنتعش أخيرا بالقدرة الإيحائية الكاشفة للكلام الأصلي الأولى للكينونة المقدسة"<sup>(١)</sup>.

والواقع أنه إذا كانت الفينومولوجيا عند ريكور لا تبدأ من البحث فى عمل الوعى؛ بل من العلامات التى "تتوسط" علاقة الوعى بالأشياء كذلك العلامات التى تتحد فى ثقافة منظوقة؛ فإننا نجد مفكرا "كحسن حنفى" يستبعد الرموز من قصيدة الوعى ويذهب إلى أن "فينومولوجيا الدين"، و"التأويل" إنما يهتمان فقط "بوصف عملية انتقال الوعى من مرحلة "الكلمات" إلى مرحلة "العالم"، أو بمعنى آخر، وصف عملية انتقال "الوحي" من "الحروف" إلى "الواقع"، أو من "اللوغوس" (الكلمة) إلى "البراكسيس" (العمل)، أو من "العقل الإلهى" إلى "الحياة الإنسانية"، وتعد عملية الفهم - فى رأيه - بمثابة العملية الثانية من عمليات ثلاث هى: - "النقد التاريخى" الذى يضمن صحة الكتاب المقدس فى التاريخ؛ إذ يعد أى فهم مستحيلا بدون التأكد من صحة ما يفهم فى التاريخ، ومن ناحية أخرى؛ فإن الفهم غير الصحيح للنص إنما يعود إلى أخطاء معينة فى التدوين حتى ولو كان الفهم دقيقا. وبعد تحديد الصحة التاريخية للكتاب المقدس، ودرجته من الدقة والإحكام: [صحيح على الإطلاق - غير صحيح على الإطلاق - صحيح نسبيا - غير صحيح نسبيا]؛ فإن عملية الفهم تبدأ على أسس راسخة. وهنا يبدو "التأويل" بوصفه علما بالمعنى الدقيق؛ علما يتعامل أساسا مع اللغة، ومع الظروف التاريخية التى تم فيها تدوين الكتاب والتى استمد منها أصوله وبعد معرفة المعنى المضبوط للنص؛ تأتى الخطوة الثالثة وتتمثل فى عملية تحقيق هذا المعنى فى الحياة الإنسانية التى تعد بمثابة الهدف النهائى للكلمة الإلهية. ومن هنا نستطيع أن نقول بلغة "الظواهريات" إن "علم التأويل هو العلم الذى يحدد العلاقة بين "الشعور وموضوعه" وأعنى بالموضوع هنا "الكتاب المقدس"، وذلك وفقا لأنواع الشعور الثلاثة: -

أ- "الشعور التاريخى" الذى يحدد صحة النص ودرجته من اليقين الوثائقي.

ب - "الشعور التأملى" الذى يحدد معنى النص ويجعله عقليا.

ج - "الشعور العملى" الذى يأخذ المعنى كأساس "نظري" للعمل، ويقود الوعى إلى هدفه النهائى فى الحياة الإنسانية، وفى العالم، كبناء مثالى يجد الإنسان كماله فيه"<sup>(٢)</sup>.

## ٢ - التأويل وأنطولوجيا الفهم:

يطلق ريكور على العلاقة التأويلية بين "الفينومولوجيا والوجود" اسم "أنطولوجيا الفهم" *ontologie de la compréhension* حسب أسلوب "هيدجر" فى التعبير، وهو يسميها كذلك لأن هذه التسمية تقضى فى الحقيقة - على المناقشات المتعلقة بالمنهج من خلال تناوله ما يسمى "بأنطولوجيا الوجود المتناهى"، وذلك من أجل العثور ثانية على "الفهم" لكن ليس باعتباره "نموذجا معرفيا"، وإنما بوصفه "نموذجا للكينونة"، ونود أن نشير فى هذا الصدد إلى أننا لا ندخل فى نطاق "أنطولوجيا الفهم" هذه - كما يقول ريكور - على نحو تدريجى، أو من خلال تعميق الاحتياجات المنهجية الخاصة بالتأويل، وإنما بواسطة قلب مقاجىء "لمشكلة الذات"؛ قلب يتم على أساسه نقلها من مستوى "المعرفة" إلى مستوى "الوجود"، وبموجب ذلك يثار السؤال الكبير: ما عساه أن يكون ذلك الوجود الذى يقوم بعملية "فهم الوجود؟؟ وبناء على ذلك تصبح مشكلة "الهرمنوطيقا" منحصره فى كونها مجالا لتحليل هذا الوجود أو الكائن البشرى وفهمه"<sup>(٣)</sup>. وفى هذا السياق يجدر بنا - كما يقول ريكور - أن نشير إلى ما قام به "دلثاى" بشكل متقن "وذلك حين صنع انقلابا تاما فى الصلة بين "الفهم" و"الوجود"، "فالفهم التاريخى" عنده مثلا "ليس منظرا" لنظرية فى الطبيعة"، والصلة بين "الحياة" و"تعبيراتها" تمثل عنده - فى الحقيقة - الجذر المشترك للصلة المزدوجة بين "الإنسان" و"الطبيعة"، و"الإنسان" و"التاريخ"؛ فإذا ما خلصنا إلى هذه النتيجة؛ فإنه يمكننا حينئذ القول بأن المشكلة لم تعد توطيد "المعرفة التاريخية" فى مواجهة "المعرفة

الفيزيقية"، وإنما الحفر تحت "المعرفة العلمية" بوجهها العام من أجل ربط "الوجود التاريخي" "بالوجود"، وهو ذلك الربط الذي يجب أن يكون أكثر أصالة من العلاقة بين "الذات" و"الموضوع" في "نظرية المعرفة"<sup>(١٨)</sup>. ولكن إذا أردنا أن نضع مشكلة "الهرمنوطيقا" في إطار هذه المصطلحات "الأنطولوجية"، فما هي - إذن - المساعدة التي يمكن أن تقدمها فينومولوجيا هوسرل في هذا الصدد؟

يجيب ريكور على ذلك بقوله: "إن هذا السؤال يدعونا - في الواقع - إلى الصعود من "هيدجر" إلى "هوسرل"، وأن نعيد تأويل هذا الأخير في ضوء الفلسفة الهيدجرية؛ فلقد حاول "هوسرل" في كتابه أزمة العلوم الأوروبية أن يقدم الأساس الفينومولوجي لهذا اللون من ألوان "الأنطولوجيا". (أنطولوجيا الفهم)، فوجدناه من ناحية ينقد "الموضوعية المتشددة أو المتزمتة" objectivisme بدلا لنها المعروفة في العلوم الطبيعية، وهو نقد رأى أنه يدخل في صلب مشكلة "الهرمنوطيقا" التي لا تكفي فقط بمعارضة ادعاءات العلوم الطبيعية بواسطة "ابستمولوجيتها" الخاصة التي تزود العلوم الإنسانية بنموذجها الصحيح والوحيد، بل إنها تضع أيضا في نطاق التساؤل؛ محاولة "دلتاي" الخاصة بتزويد العلوم الإنسانية بمنهج "موضوعي" أيضا مناظر لما هو موجود في علوم الطبيعة، ومن ناحية أخرى فإن فينومولوجيا هوسرل الأخيرة؛ تصل نقدها للموضوعية بالمشكلة الإيجابية التي تفتح الطريق نحو "أنطولوجيا الفهم"، وأعني بها المشكلة الخاصة "بعالم الحياة"، وهذا معناه أقول الخبرة المتعلقة بالعلاقة "الذات - الموضوع"؛ تلك العلاقة التي زودت كل تنوعات "الكانطية الجديدة" بقضاياها المباشرة، ولكن - مع هذا - يمكننا القول بأن هوسرل في مرحلته الأخيرة قد جند نفسه داخل هذا المشروع الأقل؛ ففسمى إلى استبدال "أنطولوجيا الفهم" بابستمولوجيا التأويل"، وينطبق هذا بشكل أو بآخر على "هوسرل" في مرحلته الأولى المتمثلة في كتابيه "بحوث منطقية"، و"تأملات ديكرتية"، ورغم هذا كله؛ فإن الفضل يرجع إليه في أنه نظر إلى "الذات" بوصفها "قطب القصدية"، و"مانحة المعنى"<sup>(١٩)</sup>. فلقد حاول في مرحلته الأولى أن يشيد مثالية جديدة تقترب في بنيتها من "الكانطية الجديدة"؛ فقاد معركة "رد العالم" إلى الذات وإن كان هذا الرد يعني - في الواقع - ردا "لمشكلة الوجود" من أجل مشكلة "معنى الوجود"؛ و"معنى الوجود" ينتهي بدوره إلى الاقتصار على مجرد علاقة بسيطة بالنماذج الذاتية القاصدة، وهذا يعد في المحصلة النهائية؛ ضد هوسرل في المرحلة ذاتها، أي ضد تأرجحه بين الأفلاطونية، ومثالية نظريته في "المعنى" وفي "القصدية" التي يمكن بناء عليها تشييد نظرية في "الفهم". وهكذا نجد أنفسنا مطالبين - كما يقول ريكور - بضرورة الالتزام بمفهوم الموضوعية "objectivité" بمعناها الفينومولوجي الدقيق (عالم ما بين الذات Inter - Subjectivité) تطلعا إلى الذات العارفة المتعالية. ولكن يسبق هذه "الموضوعية" ما يطلق عليه ريكور اسم "أفق العالم"؛ أما "نظرية المعرفة" عنده فتسبقها الحياة "الحياة المؤثرة والفعالة"<sup>(٢٠)</sup>.

والواقع أن مشكلة "التاريخانية" Historicité - كما يرى ريكور - "ليست أكثر من منهج دال على الطريقة التي يكون بها "الموجود" معاشا "للموجودات". أما "الفهم" فليس أكثر من جواب "علوم الروح" على "الشرح الطبيعي" (الذي يميز العلوم الطبيعية)، ومن هذه الزاوية؛ يمكن أن ننظر إلى إرادة الحياة باعتبارها إرادة حرة متعالية وداخلة في صميم بنية "الموجود المتناهي" (الإنسان)، فإذا استطاع "التاريخي" أن يقيس نفسه على "ذات الشيء" لحدث التوافق بينهما، ويرجع ذلك إلى أنه (أي التاريخي)، وموضوعه (الشيء أو الحدث) تاريخيان. والواقع أن "الشرح التاريخي" يعد سابقا على كل منهج ومحدد لكل علم، ولهذا فإنه و"تاريخانية الوجود" يمثلان التركيب الأنطولوجي لهذا "الوجود"<sup>(٢١)</sup>، وبناء على ذلك يمكننا أن نخلص إلى القول بأن "الفهم" و"أنطولوجيا الفهم" قد أصبحا بدورهما يمثلان ملمحا أساسيا من ملامح مشروع "الآنية" أو "الوجود هناك" Dasein وانفتاحه على الوجود بوجه عام. وأصبحت مشكلة "الحقيقة" هي نفسها مشكلة "المنهج"<sup>(٢٢)</sup>.

في إطار هذا العرض السابق لأنطولوجيا الفهم عند ريكور وعلاقتها بالتاريخ، والحقيقة، والمنهج في السياق الفينومولوجي يمكننا - في الحقيقة - أن نطرح الأسئلة الآتية :-

- كيف يمكن تأسيس منطق لفهم النصوص وتأويلها؟
- كيف يمكن تأسيس "العلوم التاريخية" في مواجهة "علوم الطبيعة".
- كيف نحكم بين "التأويلات المتصارعة"؟

يذهب ريكور - في الواقع - إلى أن هذه المشكلات - لا تعد داخلية - بشكل أساسي - في صلب الهرمنوطيقا، ومن هنا يمكن القول بأن "هيدجر" مثلا لم يرد أن يمعن النظر في مشكلة "الفهم" في حد ذاتها، وإنما أراد أن ننمي رؤيتنا وأن نوجه نظرنا توجيها جديدا نحو ما يتعلق بضرورة إخضاع "المعرفة التاريخية" "La connaissance historique" "لفهم الأنطولوجي"، وذلك بوصفها (أي المعرفة التاريخية) شكلا مستعدا من شكل أصلي (أو بمعنى أصح متولدا عنه)، وإن كانت لا تعطينا - في الوقت نفسه - أسلوبا، أو طريقة لإظهار بأى معنى يكون هذا "الفهم التاريخي" مستخلصا من هذا "الفهم الأصلي"، وهذا يؤدي بنا - في الحقيقة - إلى القول بضرورة النظر في العلامات التي يظهر من خلالها هذا "التولد"، ومعنى ذلك أننا سنتخذ من اللغة نقطة انطلاق لنا باعتبار أنها هي نفس نقطة "الفهم" بآلياتها المختلفة<sup>(١٣)</sup>.

ويفضى بنا كل ما سبق إلى النقطة الثانية التي تتعلق بشرط الانتقال من "إبستمولوجيا الفهم" إلى "أنطولوجيا الوجود" الذي يمارس عملية الفهم؛ فلكي يتم ذلك، يجب أن يكون لدينا - كما يرى ريكور - القدرة أولا على الوصف المباشر - دون عناية كبيرة بالابستمولوجيا الدقيقة - للموجود ذي الامتياز الخاص Dasein، باعتباره كائنا هناك، ومن خلال أحواله التي يستعيد بواسطتها الفهم نفسه باعتباره هو، وإياها (أحوال الوجود هناك) نماذج للوجود.

ولكن أليس هذا أيضا هو الوجود داخل "اللغة" التي يوجهها "الفهم" باعتباره نموذجا للوجود؟ يجب ريكور على ذلك بقوله: "هذا هو الاعتراض الذي يتضمن - في الوقت نفسه - اقتراحا إيجابيا يتمثل في الدعوة إلى استبدال البحث المباشر في "الوجود" ببحث آخر غير مباشر يتم عبر "تأمل اللغة"، وبهذا نستطيع المحافظة باستمرار على الاتصال مع الأنظمة التي نبحثها من خلال ممارسة "التأويل" بشكل "منهجي"، ومن خلال مقاومتنا لإغراء فصل "الحقيقة" عن "الفهم". والواقع أن تحليل "اللغة" و"تأملها" في مستواها "السيمانطيقى" أو الدلالي؛ إنما يدور حول القضية المركزية المتمثلة في تعدد الدلالات والمعاني المحيطة بها، أو إن شئنا الدقة نقول: حول دراسة اللغة في إطارها "الرمزى"، وفي هذا الصدد نود أن نشير إلى أن مشكلة "الانفتاح على الوجود" ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه السيمانطيقا الخاصة باللغة. وذلك على اعتبار أن "الذات" المؤولة للرموز والعلامات، تمثل تلك "الإنثية" التي تكتشف من خلال التأويلات التي تقوم بها: أحوال حياتها، ومن هذه الزاوية، يعد نطاق الهرمينوطيقا نطاقا للوجود نفسه، وهو وجود سيظل - كما يقول ريكور - "وجودا قابلا للتأويل في كل لحظة، ولا يفهم إلا من خلال ذلك، وهذا هو الطريق الصعب الذى آلينا على أنفسنا السير فيه باستمرار مهما كانت الحواجز والعقبات"<sup>(١٤)</sup>.

### ٣ - التأويل وسيمانطيقا اللغة:

بداية وقبل كل شيء - يرى ريكور - أن اللغة تعبر باستمرار عن كل فهم "أونطيقى" أو "أونطولوجى" وذلك على العكس تماما من نظرة البنيوية إليها، ولهذا السبب فليس عيبا أن ننظر إلى "السيمانطيقا" (علم الدلالة) باعتبارها إطارا مرجعيا لكل ميادين التأويل. ولقد عودنا "التأويل في تفاصيله التطبيقية" L'Exégèse على أن "النص" يتضمن معانى متعددة، وأن هذه المعانى متداخلة، فالمعنى "الروحى" فى الأصل "مرحل"، أو "منقول" من المعنى "التاريخى" أو "الحرفى". (وذلك على نحو ما نجد عند القديس أو غسطين فى كتابه "مدينة الله"، وطبقا لمفهومه للعلامة المرحلة أو المنقولة Translata Signa)، ولقد علمنا "شليمر ماخر" و"دلتاي" أن ننظر فى النصوص، والوثائق، والمخطوطات، باعتبارها "تعبيرات عن الحياة" التى تم "تثبيتها" بواسطة "الكتابة"، وأن على المفسر أن يقوم بحركة عكسية مضادة فى مسارها لحركة تحويل هذه التعبيرات الحياتية إلى موضوعات أو تثبيتها عن طريق الكتابة وذلك من خلال ارتباطاتها الفيزيقية أولا وعلاقاتها التاريخية ثانيا<sup>(١٥)</sup>.

والواقع أن هذه "الموضوعة"، وذلك "التثبيت" لأوجه الحياة المختلفة بواسطة الكتابة، يكونان شكلا آخر من أشكال المعنى المحول، أو المنقول، وذلك على نحو ما سنفصل فيه القول بعد حين. وبناء على ذلك ذهب ريكور إلى أننا يجب علينا أن نشرع - وفقا لنيتشه - في تأويل القيم على أساس أنها تمثل "تعبيرات" مختلفة لقوة وضعف "إرادة القوة"، يضاف إلى ذلك أن الحياة نفسها - وفقا لنيتشه - تعد بمثابة موضوع كبير للتأويل، ومن ثم تصبح الفلسفة - من هذه الزاوية - بمثابة علم التأويل. ولقد قام "فرويد" - كما قال ريكور - في إطار ما أسماه "بخطاب الحلم" "باختبار سلسلة إجراءات بارزة للعالم حول طرق "إيضاح المعنى" الخفي الخاضع "للتحريف" أو "التشويه"<sup>(١٦)</sup>؛ فلقد تتبع "فرويد" فروع هذا "التحريف" وتشعباته في "التعبيرات الثقافية" للفن، والأخلاق، والدين، ومن هذه الزاوية يمكننا القول بأن فرويد قد أنشأ تأويلا للثقافة مشابها جدا لتأويل نيتشه، والواقع أنه ليس من الحق أبدأ أن نحاول البدء من الصفر، أو بمعنى آخر: الإنطلاق مما يمكن تسميته: "بنقطة البداية السيمانتيقية" المتعلقة بكل تأويل ممكن، سواء أكانت هذه البداية عامة، أو خاصة، أساسية، أو شخصية"، فهي - أي السيمانتيقا - تظهر العنصر المشترك بينها - ذلك العنصر الذي يوجد على سبيل المثال، في كل جزء من أجزاء "التأويل العلمي" للتحليل النفسي - وهو ذلك التأويل الذي يعد بمثابة فن مؤكد "لبناء المعنى" الذي يمكن حصره في اصطلاحين رئيسيين هما: "ثنائية المعنى" Double - Sens، و"تعدد المعنى" Multiple - Sens، وهذه الثنائية، وتلك التعددية تظهران في السيمانتيقا في كل حالة ومثال رغم اختلاف طريقة المعالجة. وهذا معناه أنها - أي السيمانتيقا - تهتم بتحليل طبقات المعنى، والكشف عن نوعه "ثنائيا كان أو متعددًا، ظاهرا أو باطنا"<sup>(١٧)</sup>. ومن هنا تبدو السيمانتيقا - في نظر ريكور - من حيث: هي نوع من تحليل اللغة، ضيقة ومحصورة في نطاق محدود. وهذا النطاق السيمانتيقى سبق لريكور أن حدده جيدا في كتابه "رمزية الشر" حين تحليله للغة "الاعتراف" L'avou، وذلك في القسم الأول من الكتاب حيث أطلق على هذه "المعاني المتعددة" للفظ الواحد اسم "الرمزية". ومن هنا أعطى ريكور لكلمة "الرمز" معنى ضيقا ومحددا، وذلك خلافا لفلاسفة آخرين من أمثال "إرنست كاسير" الذي أطلق اسم "الرمزية" على كل ما يمكن إدراكه من حقائق ومعاني تتعلق بالعلامات التي تتصف بكونها دوالا عليها، وكذلك أطلق اسم "الرمزية" على كل ما يتعلق بالأساطير، والفنون، وأنظمة المعرفة. لكن ريكور يعطى - مع ذلك - لكلمة الرمز معنى أوسع وأرحب من كل المعاني التي أعطاها كل المؤلفين الذين اتخذوا من البلاغة اللاتينية، أو من تراث الأفلاطونية الجديدة، نقطة انطلاق لهم. ويرجع ذلك إلى أنهم قللوا من شأن الرمز إلى الدرجة التي جعلت منه مجرد معادل موضوعي للشيء، الرموز إليه. فقد حدد ريكور معنى الرمز - من وجهة نظره - فيما يلي: "يتعلق الرمز أولا بكل بناء دال على الجانب المباشر، والحرفى، والأولى للمعنى مضافا إليه الجوانب غير المباشرة منه، أو بمعنى آخر يمكننا القول بأن الرمز يتعلق بكل بناء دال على معنى غير مباشر بواسطة معنى آخر قريب مباشر، ويتعلق الرمز ثانيا بكل معنى مجازى، أو استعارى يمكن إدراكه من المعنى الأول، وتشكل هذه الدائرة المتعلقة "بالمعنى المزدوج" ميدان الهرمنوطيقا الحق"<sup>(١٨)</sup>، ويعد مفهوم "التأويل" بدوره ذا معنى واضح ومتميز - كما يقول ريكور -؛ ولهذا فإنه يقتزح إعطائه نفس الدى والاتساع اللذين أعطاهما لمعنى الرمز فيقول: "يعد التأويل

(١٦) يرى - ريكور - أن "تأويل الأحلام" كتاب أساسى يدرج "فرويد" في مجال "الهرمنوطيقا الحديثة". لكن التأويل الفرويدى ينصب على نوع خاص من الخطاب هو "خطاب الحلم". غير أن "الحلم" ليس مفهوما مغلقا، ولكنه مفتوح: فهو لا يشكل ظاهرة هامشية للحياة النفسية، ولا خيالا من الخيالات الليلية؛ بل يفتح على إنتاجات النفسية الإنسانية باعتبارها مشابهة للحلم داخل ظواهر الجنون، والظواهر الثقافية، والواقع أن كتاب "تأويل الأحلام" "لفرويد" يؤسس سيمانتيقا خاصة "بالرغبة"، وهى سيمانتيقا تدور حول "خطاب الرغبة"، وهو خطاب رمزى مكثف. فالهلم ومشابهاته يندرج داخل مجال اللغة الرمزية التى ترتبط فيها المعانى بعضها ببعض بشكل مبهم. انظر فى ذلك بالتفصيل:

- Ricoeur (P.); De l'interprétation, Essai sur Freud; p.p; 161 - 177.

بمقابلة فك لشفرات المعنى المخبوء وراء المعنى الظاهر، أو بمعنى آخر، التأويل هو كشف لمستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي<sup>(٢٨)</sup>.

وهكذا يصبح "الرمز" و"التأويل" بمقابلة مفهومين متضايقين؛ فحيث توجد معاني متعددة للرمز؛ فثم "تأويل" لا بد منه لجعل هذه المعاني واضحة وجليّة<sup>(٢٩)</sup>. من هذا التحديد المزدوج للميدان السيميائي (ما يتعلق بالرموز، وما يتعلق بالتأويل)؛ يمكن أن نخلص إلى بعض النتائج المؤكدة في هذا المجال. "ففيما يتعلق برمزية التعبيرات فإنه يمكننا القول بأن مهمة التحليل اللغوي، تبدو مزدوجة هي الأخرى: فمن ناحية ينبغي القيام بتقديم حصر وإحصاء لكل الأشكال والصور الرمزية، وهو حصر يجب أن يكون شاملا ومكتملا بقدر الإمكان. والواقع أن هذه الطريقة الاستقرائية هي وحدها التي تعد مقبولة في هذا البحث. ومن ناحية أخرى فهناك المسألة المتعلقة بدقة تحديد البنية المتصلة بمناذج وطرق التعبير الرمزي المتعددة. غير أننا نود أن نشير هنا بوضوح إلى أن ذلك يجب أن يتم دون عناية كبيرة بأى رد مبتسر إلى الوحدة "يقصد: المعنى الواحد univoque"<sup>(٣٠)</sup>.

والواقع أن هذه الرموز - كما يقول ريكور - "تجد تعبيرها عن نفسها في اللغة، فلا توجد رمزية قبل كلام الإنسان؛ ففي اللغة وحدها يتم التعبير عن الكون، والرغبة، والخيال، وهذا معناه أن الكلام ضروري دائما لأجل التعبير عن العالم، وعن "ظهور المقدس في التاريخ" Hiérophanie، وأيضا لأجل فك مغاليق الأحلام بواسطة نقلها إلى مستوى اللغة من خلال الرواية"<sup>(٣١)</sup>.

وتسمى عملية إحصاء هذه النماذج من التعبير الرمزي في تمامها "بفن القياس" critériologie. وتنحصر مهمة "فن القياس" هذا في تحديد التكوين السيميائي في علاقته بأشكاله مثل الاستعارة، والمجاز، والتشبيه<sup>(٣٢)</sup>. لكن ما وظيفة "التماثل" L'analogie المتعلقة بتحول المعنى؟ وهل هناك طرق أخرى من التماثل المتعلقة بعلاقة المعنى بآخر؟

وكيف تستطيع آيات "الحلم" التي اكتشفها "فرويد" أن تتكامل داخل المعنى الرمزي؟ أو بمعنى آخر، هل يمكن تلك الآليات أن تتكامل في أشكال بلاغية متراكبة كالاستعارة والكنية؟ وهل يمكن لآيات "التحريف" المتضمنة فيما أطلق عليه فرويد اسم "خطاب الحلم" أو "عمل الحلم" أن تغطي نفس الحقل السيميائي بوصفه عمليات "رمزية" يمكن البرهنة عليها في إطار "فنيونولوجيا الدين"؟

(\*) نود أن نشير من جانبنا إلى أن هناك اختلافا جوهريا بين "الرمز" Symbole، و"الأليجوري" Allegorie (المعنى الرمزي أو الأمثلة) يمكن إيضاحه على النحو الآتي: - يعد "الرمز" أكثر اتساعا في مجالاته التي يوظف فيها من "الأليجوري" أو "الأمثلة" فالأسطورة، وهي التعبير الجمعي الأول، صيغت من حشد من الرموز، والرمز مرتبط كل الارتباط "بالأداء الطقوسي". كذلك فإنه - أي الرمز - يتداخل في كثير من أشكال التعبير وذلك عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك إلى المنوى المجرد، من الجزئي إلى الكلي. أما "الأمثلة" أو "الأليجوري" فهي كما يتضح من اسمها، مختصة "بالقص"، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد في شكل قصة خيالية مصنوعة، ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح بمقابلة "المعادل الموضوعي" للمعنى المجرد. وبناء على ذلك يمكن القول بأن الأمثلة تحيل مباشرة إلى المدلول، وتتمثل قيمتها التوصيلية في الوصول إلى هذا المدلول؛ أما الرمز فيظل محتفظا بقيمته في حد ذاته، حتى مع الوصول إلى مغزاه. حيث يظل محتفظا بشيء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن "الرمز" يعد كما يقول "تودوروف" بمقابلة "الفعل اللازم" في حين أن الأمثلة تعد بمقابلة "الفعل المتعدي"، بمعنى أن الدلالة في الأمثلة لا تؤجل، ولابد من الوصول إليها مع نهاياتها، لأنها هي الهدف الأخير منها؛ أما الرمز فهو يقدم نفسه أولا، ثم يدرك مغزاه في مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثلة؛ فإن المستمع إليها أو القارئ لها يركز عليها بوصفها كلا دون مراجعة الجزئيات. في حين أن المتأمل للرمز في أي شكل كان يروح ويدغدو بفكره بين الرمز في حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

- انظر في ذلك بالتفصيل: - إبراهيم (نبيلة)، الرمز والأمثلة في التعبير الشعبي، مجلة ألف، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد الثاني عشر، سنة ١٩٩٢، من ص ١٣٧ إلى ص ١٣٨.

الحلم" أن تغطي نفس الحقل السيمانطيقى بوصفه عمليات "رمزية" يمكن البرهنة عليها في إطار "فينومولوجيا الدين"؟

يجيب ريكور على هذه الأسئلة بقوله: "الواقع أنه يمكننا القول بأن "فن القياس" أو "علم القياس" يعد غير منفصل عن دراسة عمليات التأويل. فحقل التعبيرات الرمزية، وميدان العمليات التأويلية يحددان هنا بواسطة أحدهما الآخر، وهذا هو السبب في أن المشكلات المتعلقة بالرموز، تشكل موضوعا للتأمل في إطار علم مناهج التأويل"<sup>(٣٦)</sup> ويرى ريكور أنه مما هو جدير حقا بالملاحظة أن "التأويل" نفسه يعد مختلفا جدا؛ بل حتى معارضا للمناهج ولفكرة المنهجية ذاتها وأنا ألح بهذه المقولة - هكذا يقول ريكور - إلى "فينومولوجيا الدين"، و"التحليل النفسي". وليس في هذا ما يثير الدهشة - في الواقع - ؛ فالتأويل يبدأ مع التحديد المتعدد، أو المركب للرموز (وأيضا مع كل ما يتجاوز هذا التحديد، وذلك على نحو ما يذهب التحليل النفسي). لكن كل تأويل - بواسطة التحديد - يخفض هذا الغنى المتمثل في تعدد المعنى، ويترجم الرمز طبقا لرجعيته الخاصة. والواقع أن هذه هي مهمة "فن القياس" الذي يبين أن "قالب التأويل" متناسب مع "البنية النظرية للنظام الهرمونيوطيقى"، وهكذا تفك فينومولوجيا الدين الدين شفرات الموضوع الديني من خلال الطقوس، والأساطير، وأفعال الإيمان. لكن هذه الفينومولوجيا تؤسس نفسها - في رأى ريكور - في إطار إشكالية "القدس" التي تحدد بنيتها النظرية. أما "التحليل النفسي" فعلى العكس من ذلك، لأنه يرى بعدا واحدا فقط من الرمز، هو ذلك البعد الذى ترى الرموز من خلاله بوصفها تعبيرات عن "الرغبات المكتوبة". وبالتالي فإن هذا البعد وحده هو الذى ينظر إلى هذه المعانى المتداخلة باعتبارها المؤلفة لعالم "اللاشعور"<sup>(٣٧)</sup>.

والواقع أن نظرية "التحليل النفسي" تحصر قواعد فك الشفرات فيما يمكن تسميته "بسيمانطيقا الرغبة". فالتحليل النفسي يستطيع أن يجد ما ينشده فقط فيما يمكن تسميته "بالمعنى المحدد" للامتثالات المتعلقة بالأحلام، والعصاب، والفن، والأخلاق، والدين. والحق أن التحليل النفسي يعد غير قادر على الكشف عن أى نوع آخر من التعبيرات الرمزية المتكررة فى ثوب الامتثالات والفعاليات المتتمة إلى أكثر الرغبات ابتذالا فى الإنسان، وتبين لنا هذه المقولة الأخيرة جيدا كيف أن مستوى العلامة السيمانطيقى يكشف عن مدى ثراء التأويل الفلسفى، ويرجع ذلك إلى أن "المستوى السيمانطيقى" يبدأ من خلال فحص شامل للأشكال الرمزية، ومن خلال تحليل واسع للبنىات الرمزية ذاتها. إنه - أى المستوى السيمانطيقى - ينبثق من خلال تحدى الأساليب التأويلية، والأنظمة النقدية لها، وهى أساليب وأنظمة من طبيعتها أن تعود بمناهج التأويل على اختلاف ألوانها إلى نظريات متوافقة البنية، وعلى هذا الأساس يعد "المستوى السيمانطيقى" نفسه - كما يقول ريكور - لانجاز مهمته العليا التى ستكون - فى الواقع - حكما حقيقيا بين كل التأويلات التى تتسم بصفة الإطلاقية فى الحكم، وذلك بالكشف عن الطرق التى يتبعها كل تأويل فى التعبير عن شكل النظرية التى ينتمى إليها. "فالتأويل الفلسفى" - على سبيل المثال - يبرر شرعية كل منهج فى حدود النظرية الخاصة به، وعند هذه الحدود تكون الوظيفة النقدية للتأويل قد لامت بدورها حدود المستوى السيمانطيقى الخالص؛ ذلك المستوى الذى تظهر حسناته أمامنا بوضوح على النحو التالى: -

أولا يجعل المنحى السيمانطيقى التأويل فى اتصال دائم مع المناهج كما تمارس فى حقل التطبيق؛ ومن ثم لا يقوم بمخاطرة فصل مفهوم "الحقيقة" عن مفهوم "المنهج".

ثانيا يؤكد المنحى السيمانطيقى عملية توطيد "التأويل" داخل نطاق "الفينومولوجيا"، كما تؤكد "الفينومولوجيا" نفسها فى إطار "التأويل" بواسطة "نظرية المعنى"، وذلك على نحو ما تطورت فى كتاب هوسرل: "بحوث منطقية"، ومعلوم لدينا أن هوسرل لم يقبل إطلاقا فكرة إمكانية "تعدد المعنى"؛ إذ استبعدا تماما فى "المبحث الأول" من كتابه آف الذكر. والحقيقة أن هذا هو السبب فى أن فينومولوجيا "بحوث منطقية" ليست فينومولوجيا "تأويلية"؛ فإذ أردنا أن ننتقل من هوسرل - كما يقول ريكور -؛ فإن ذلك سيكون - فى الواقع - فى إطار نظريته الخاصة



"بالتعبيرات الدالة" حيث يبدأ "الانحراف" عن "نظرية المعنى الواحد"، وتبدأ نظريته في فينومولوجيا "العالم المعاش" Lebenswelt<sup>(٣١)</sup>.

ثالثا وأخيرا يمكن القول بأنه عن طريق نقل المناقشة إلى مستوى "اللغة"؛ فإن الشعور بالوقوف مع فلسفات الحياة، و "التجربة الحية" على أرض واحدة يصبح مؤكدا، وبالطبع فإن سيمانتيقا "التعبيرات المتعددة" تقف ضد نظريات "الميتالغوية" التي تأمل في أن تعيد صنع "اللغة الوجودية" طبقا لنماذج مثالية. والتعارض هنا - في الحقيقة - قاطع بالنظر إلى نظرية هوسرل المثالية في "أحادية المعنى" univoque، وعلى الناحية الأخرى يدخل هذا المستوى السيمانطيقي المتعلق "بالمعاني المتعددة" Multivoque في حوار خصب مع المذاهب التي ارتفع شأنها منذ كتاب "فتجنشتاين": "بحوث فلسفية"، ومنذ تحليل اللغة العادية في الأقطار الأنجلوسكسونية. إنه - أي هذا المستوى السيمانطيقي - يعيد ربط التأويل العام بالأعمال السابقة المتعلقة بالتأويلات الحديثة "للكتاب المقدس" التي يعد "بولتمان" ومدرسته (مدرسة تاريخ الأشكال الأدبية) آباءً روحيين لها. ويرى ريكور - في هذا الخصوص - أن هذا "التأويل العام" يعد بمثابة مساهمة كبيرة تصب في تلك النوعية من "فلسفة اللغة" التي نفتقر إليها اليوم. فبعد أن امتلكنا في عصرنا الراهن علوم المنطق الرمزي، والتأويل، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي؛ أصبحنا قادرين - ربما ولأول مرة - على تطبيق المشكلة المتعلقة بضرورة تكامل "الخطاب الإنساني". والواقع أن "التقدم" في هذه الأنظمة المتباينة، وإن كان يبدو جليا؛ إلا أنه يعمل من زاوية أخرى على "تشويش" هذا الخطاب بسبب الطبيعة "الصراعية" التي تحكم علاقة هذه الأنظمة ببعضها البعض. والحق أن "وحدة الكلام" الإنساني تعد - فيما يقرر ريكور - مشكلة المشكلات اليوم<sup>(٣٢)</sup>.

#### ٤ - التأويل والتأمل الفلسفي:

يتعامل التحليل السابق - كما رأينا - مع البنية السيمانطيقية للتعبيرات ذات المعاني المزدوجة، أو المتعددة. والواقع أن هذا يمثل - فيما يقول ريكور - "البوابة الضيقة" التي يجب أن يمر منها "التأويل الفلسفي" إذا لم يرد أن يقطع نفسه عن هذه الأنظمة التي تنتمي بمناهجها الخاصة إلى التأويل وتعود إليه مثل: التأويل العملي المباشر، التاريخ، التحليل النفسي. لكن بنية التعبيرات المتعلقة بالمعاني المتعددة لا تعد كافية لجعلنا ننظر إلى "التأويل" باعتباره "فلسفة". فالتحليل اللغوي الذي يتعامل مع هذه الدلالات ككل يعد منفصلا على نفسه، وهذا سيجعله حتما يتعامل مع اللغة باعتبارها شيئا مطلقا، مما يؤدي بالضرورة إلى إنكار اللغة لقصد العلامة الأساسي الذي يشير دوما إلى اللغة، كما تشير اللغة باستمرار إليه<sup>(٣٣)</sup>. ومن هنا ذهب ريكور إلى أن اللغة باعتبارها وسيطا دالا؛ فإنه يجب إحالتها إلى الوجود بنفس الدرجة التي يحيل هذا الوجود إليها، وفي هذا يتفق ريكور مع هيدجر الذي ذهب إلى وصف اللغة بأنها منزل الوجود أو الكينونة.

والواقع أن السبيل الوحيد - كما يقول ريكور متفقا في ذلك أيضا مع هيدجر - لتجاوز مستوى التحليل اللغوي الخالص؛ إنما يتمثل فيما يمكن وصفه "بالرغبة في الوجود" Le désir d'ontologie أو بمعنى أدق في "أنطولوجيا الرغبة"، وهي أنطولوجيا كفيفة بأن تجعل كل تحليلاتنا غير قابلة في نطاق اللغة، وفي نطاق تأمل حقيقتها<sup>(٣٤)</sup>، ومن هنا يتساءل ريكور: كيف يمكن "للسيمانتيقا" أن تتكامل مع "الأنطولوجيا" دون أن تصبح معرضة للانتقادات التي وجهناها آنفا للتحليل اللغوي الخالص للأنثوية؟ ويجب ريكور على ذلك بقوله: "بأنه عن طريق "التأمل" الذي يعد بمثابة الخطوة "المتوسطة" والضرورية في الاتجاه نحو "الوجود" يمكن أن يحدث هذا التكامل بين "السيمانتيقا"، و"الأنطولوجيا"، ويرجع ذلك إلى أن "التأمل" وحده هو الكفيل بالربط بين عملية "الفهم الخالص للعلامات"، والفهم الذي يعتمد على تدخل فهم الذات وتوجيهها للعلامات اللغوية بحسب رؤيتها التأويلية وهذا الفهم الأخير هو الذي يتيح "للأنا" فرصة تأمل نفسها عبر "وسيط" محدد هو "العلامة" أو "الرمز"؛ ومن خلال عملية "التأمل" هذه تسهل عملية انتقاج "الكوجيتو" على "الوجود"، واكتشافه، ووصفه، وربما الحكم عليه. واعتقد - هكذا يقول

ريكور - أنه في إطار الاقتراح الخاص بربط "اللغة الرمزية" بالأنثى المؤولة؛ يمكن الوصول إلى أعماق ما في التأويل من غنى وثراء<sup>(٣٨)</sup>.

والواقع أن "التأويل" يستمد شرعيته، ومبرر وجوده - كما يذهب ريكور - من واقع "الفكر التأملی" Réflexion، ومن "منطق ثنائية المعنى"، وهذا المنطق لا يعد - في الحقيقة - منطقاً صورياً، وإنما هو "منطق متعال" يؤسس نفسه في نطاق الشروط الملائمة "لرغبتنا في أن نكون"، وليس في نطاق الشروط التي تؤسس "موضوعية" العلوم الطبيعية. وفي إطار هذا المعنى الخاص بمنطق "ثنائية المعنى"، يمكن وصف "التأويل" بأنه "تأويل متعال". ومن هنا ذهب ريكور إلى أن "التأمل" وحده هو القادر على "تبرير السيمانتيقا" الخاصة "بثنائية المعنى"<sup>(٣٩)</sup>. أما فيما يتعلق بهدف "التأويل" عنده فيتمثل في غزو المسافة بين العصر الذي ينتهي إليه "النص"، وبين "المؤول" نفسه، ويتم ذلك في رأيه بأن يجعل "المؤول" نفسه معاصراً للنص بقدر الإمكان حتى يمكنه أن يحدد معناه، وأن يجعل ما هو غريب فيه مألوفاً لديه وللقرّاء. وبذلك يتم نمو "فهم" "المؤول" الخاص لذاته من خلال فهمه للنص، وللعصر الذي كتب فيه.

وهكذا يمكننا القول بأن كل "تأويل" يعد بشكل جلي أو ضمني "فهماً ذاتياً" يتم عن طريق وسائل "فهم الآخرين". والحق أننا - كما يقول ريكور - لا نعرف أى شيء مقدماً، أو بصورة مسبقة، وإنما بصورة بعدية لاحقة، وذلك على الرغم من أن "رغبتنا في فهم أنفسنا" هي التي تقودنا وتدفعنا إلى تلك المعرفة. ولكن لماذا لا تكون "الذات" التي تقوم "بالتأويل" وتوجه مساره قادرة على أن تسترد نفسها فقط إلا بوصفها محصلة ونتيجة لعملية التأويل؟

الواقع أن ريكور يجب على ذلك بقوله: "هناك تعليلان لذلك في الحقيقة: الأول يتعلق بـ"الكوجيتو" الديكارتي المشهور الذي يدرك نفسه مباشرة في خبرة الشك، وهذا الإدراك المباشر يعد بمثابة حقيقة تضع نفسها بدون برهان أو استنتاج، وتقدم نفسها بوصفها وجوداً وفكراً: كينونة وفعل، وذلك في لمحة واحدة "فأنا أكون" من خلال "فعل التفكير"، أو بمعنى أصح: إنني أوجد بقدر ما أفكر، وما الفكر إلا إيضاح وجلاء للوجود. لكن هذه الحقيقة يمكن أن تصبح عقيمة وغير مجدية، وأشبه ما تكون بالخطوة الأولى التي لا تتبعها خطوات أخرى، وذلك ما لم يسترد "الأنثى أفكر" في مرآة موضوعاته أعماله وأفعاله. فالواقع أن "التأمل" يصبح حدساً أعْمى إذا لم يتم "توسطه" من خلال ما أسماه "دلّتاى" "بالتعبيرات" التي "تموضع" الحياة نفسها فيها، أو إن شئنا القول بلغة "جان نابير": "التأمل" ليس شيئاً آخر غير حيّزة وجودنا بواسطة وسائل النقد التي يجب تطبيقها على أعمالنا وأفعالنا الخارجية التي تعد بمثابة إشارات وعلامات دالة على ماهية وجودنا وحقيقته. وهكذا على هذا النحو يصبح "التأمل" "نقداً"؛ لكن ليس بالمعنى "الكانطى" الذي يهدف إلى إقامة شرعية "العلم"، وتأسيس "الواجب" وتسويغ كليهما، وإنما بالمعنى الذي يستطيع به "الكوجيتو" أن يسترد نفسه ويكتشفها من خلال الانعطاف نحو فك شفرات الحياة، ورموزها المختلفة، وهكذا أخيراً يصبح "التأمل" هو جهدنا المبذول من أجل "أن نوجد"، ورغبتنا الحثيثة في أن نكون، وذلك عن طريق الوسائل الكاشفة عن الأعمال التي تشهد وتدل على هذا المجهود، وتلك الرغبة"<sup>(٤٠)</sup>. أما التعليل الثانى الذى يمكن إضافته إلى التعليل الأول فيتمثل في أنه ليس "الكوجيتو" وحده هو القادر على استرداد ذاته من خلال "تعبيرات الحياة" التي يموضع نفسه فيها، ولكن أيضاً "التأويل الشعورى المحكم" لأنه تأويل يتعارض بشكل أساسى مع "سوء الفهم" المتعلق بـ"الشعور الزائف" الذى يتناول التحليل النفسى، ولقد علمنا "شليلر ماخر" أن "التأويل" يوجد حيث يكون هناك سوء فهم أول. ومن هنا نستطيع القول بأن "التأمل" يجب أن يكون "مزدوجاً"، ويرجع ذلك إلى أن الوجود يقض فقط من خلال "شفرات الحياة" المختلفة، ويرجع أيضاً إلى أن الشعور في بدايته يكون "شعوراً زائفاً" وذلك على نحو ما هو موجود في التحليل النفسى، ومن ثم يصبح من الضرورى دائماً العمل على تأصيله، والنهوض به بواسطة وسائل النقد التصحيحية التي تنتقل به من مرحلة "سوء الفهم" إلى مرحلة "الفهم"<sup>(٤١)</sup>.

في ختام هذه الفقرة التي أردنا من ورائها التعرف على اتجاه ريكور في التأويل وذلك ضمن إطار "التأمل الفلسفي"؛ نود أن نعرض للكيفية التي حاول ريكور بموجبها أن يضم داخل هذا الإطار "إشكالية الوجود" إلى إشكاليته: "التأويل" و"التأمل". يقول ريكور "الواقع أن "أنطولوجيا الفهم" التي أسسها "هيدجر" وأقامها مباشرة بواسطة "قلب مفاجئ" للمشكلة تم بموجبه الاستعاضة عن "نموذج المعرفة" بنموذج الوجود"؛ ذلك الوجود الذي أصبح كما يراه هيدجر بمثابة "أفق" نرنو إليه، وهدف نسعى نحوه؛ أكثر من كونه مجرد حقيقة معطاة. ومعنى ذلك أن هذه الأنطولوجيا الهيدجرية تقع خارج قبضة أيدينا؛ إنها توجد فقط - كما يقول ريكور - داخل حركة "التأويل" التي نعني من خلالها "الوجود المؤول"، ومن هنا يمكن القول بأن "أنطولوجيا الفهم" متضمنة بشكل أو بآخر في منهج التأويل، وهكذا - على هذا النحو - يشكل "الوجود"، و"منهج تأويله" دائرة هرمونطيقية علمنا هيدجر نفسه طريقة رسم حدودها"<sup>(١٦)</sup>.

والواقع أن "الأنطولوجيا" المقترحة هنا لا تنفصل بأي حال عن "التأويل" فهما يقعان معا في دائرة واحدة (أقصد "التأويل" و"الوجود المؤول")؛ مما يجعلنا نذهب إلى القول بأنه لا توجد أنطولوجيا منتصرة هكذا على طول الخط؛ إنها ليست حتى علما لأنها غير قادرة على تجنب مخاطرة التأويل حيث أنها لا تستطيع أن تهرب كلية من الصراع الداخلي بين التأويلات المختلفة، ومع ذلك؛ فإنه على الرغم من عدم ثباتها واستقرارها؛ فإن هذه الأنطولوجيا المقاتلة مؤهلة لإثبات أن التأويلات المتصارعة ليست مجرد "ألعاب لغوية"، وذلك على النحو الذي ستكون عليه الحالة لو استمرت دعاوى هذه التأويلات الأكثر إطلاقا؛ يعارض بعضها بعضا في مستوى واحد من اللغة، أما بالنسبة "لفلسفة اللغة"؛ فإن كل التأويلات تعد - كما يرى ريكور - صحيحة وشرعية وذلك في حدود النظرية التي تؤسس قواعد القراءة المعطاة. لكن هذه التأويلات المتساوية الصحة تظل مجرد "ألعاب لغوية" حتى يتم الإيضاح والتصريح بأن كل "تأويل" إنما يندمج في وظيفة وجودية خاصة.

وهكذا يمتلك "التحليل النفسي" - على سبيل المثال - أساسه في "حفريات الموضوع" الذي يتناوله، وتمتلك "فينومونولوجيا الروح" (العقل) أساسها في "الغائية"، كما تمتلك "فينومونولوجيا الدين" أساسها في "الأخريات". فإذا كان الأمر كذلك؛ فهل يمكن ضم هذه المسائل الوجودية في نسق واحد كما حاول هيدجر أن يفعل في "القسم الثاني" من كتابه: "الوجود والزمان"؟

الواقع أن ريكور رأى أن الإجابة على هذا السؤال تعد من الصعوبة بمكان. لكنه انتهى على أية حال إلى أننا نجد في جدل المبدأ والغاية، البداية والنهاية، الدنيا والآخرة؛ تراكيب أنطولوجية واضحة ويمكن تبيانها بشكل جلي من خلال جدل التأويلات نفسه، وبهذا يصبح "التأويل" - من وجهة نظره - أمرا لا يعلى عليه لأنه يستطيع أن يبين لنا أن هذه "النماذج" المختلفة للوجود إنما تنتمي إلى إشكالية "الرمز" أو "العلامة"، وأنه من خلال هذه الرموز الغنية، يمكن تأكيد وحدة هذه التأويلات المتعددة، ويرجع ذلك إلى أن هذه الرموز تحمل وحدها كل الوجهات: "الترجعية" régressive منها، و"التقدمية" progressive، والتي تفصلها التأويلات المختلفة عن بعضها البعض. والواقع أن الرموز الحقيقية - فيما يقول ريكور - تسع كل التأويلات التي تتجه مباشرة نحو "توليد" معاني جديدة، وتتجه أيضا - وبشكل مباشر - نحو بعث "الفانتازيات" المهجورة.

لقد كان إصرارنا - في الحقيقة - واضحا منذ البداية على أن "الوجود" مرتبط ارتباطا وثيقا "بالفلسفة التأويلية"، وأنه - من هذه الناحية - سيظل وجودا مؤولا، أو بمعنى أصح قابلا للتأويل في كل لحظة وأن. ومن هذا المنطلق؛ فإنه يمكننا القول بأن مهمة "فلسفة التأويل" ستظل منحصرة في اكتشاف النماذج الكثيرة المعتمدة على الذات (أي المعتمدة على الرغبة الموحية بالحفر وراء الموضوع، أو المعتمدة على الروح الموحية بالغائية، أو المعتمدة أخيرا على المقدس الموحى بالآخرة)، والحق أنه من خلال تطوير هذه الأركيولوجيا، وتلك الغائية - بالإضافة إلى ما يتعلق بشئون الآخرة - يمكن للتأمل في إطار ذلك كله أن يتجاوز نفسه باستمرار<sup>(١٧)</sup>.

وهكذا على هذا النحو تعد "الأنطولوجيا" في نظر ريكور - بمثابة "أرض الميعاد" بالنسبة للفلسفة التي تتخذ من تأمل اللغة نقطة انطلاق لها. ولكن مثلما حدث للنبي "موسى" من قبل، فإن موضوع الكلام والتأمل يمكنه أن يوحى بهذه الأرض قبل الموت، وقبل الامتلاك الحقيقي لها.

## ٥ - التأويل والسرد الزمني:

يعد السرد Le récit من وجهة نظر ريكور بمثابة فعل من أفعال الوعي الإرادى؛ شأنه في ذلك شأن "القول المنطوق" La parole، أو "النص المكتوب". والسرد في فلسفة ريكور على نوعين: الأول يتعلق بفن القص وذلك على نحو ما هو موجود في الأعمال الأدبية، والآخر يتعلق بطريقة رواية الأحداث التاريخية. وكلا النوعين: الأدبي، والتاريخي يشتركان في صفة واحدة دالة هي صفة "الزمانية" Temporalité أو الزمن، فالزمان Le Temps عند ريكور داخل في نسيج كل من الأدب، والتاريخ. دخولا طبيعيا وجوهريا، دخولا لا نستطيع معه بأى حال أن نفصله عن أى منهما.

والواقع أن إدراك ريكور لأهمية الزمن في تكوين المعنى الرمزي الذي تحتوى عليه الفنون الأدبية المختلفة؛ والذي يتم الكشف عنه بواسطة فعل التأويل؛ قد أدى به إلى تخصيص الأجزاء الثلاثة من كتابه: "الزمان والسرد"<sup>(١١)</sup>، ومن قبلها كتابه: "الاستعارة الحية"<sup>(١٢)</sup>. لمناقشة علاقة الزمن الروائي الخاص بالحكايات والأساطير والأعمال الأدبية بأنواعها العديدة بالزمان بنوعيه: الكوزمولوجي العام، والنفسي الخاص (المعاش) للكاتب أو الراوي<sup>(١٣)</sup>، بالإضافة إلى ما تفرع عن تلك العلاقة من مشكلات تتعلق بالخيال، والفن، وقضايا المجاز بأجناسه النسبية في طرز البلاغة، وألوان الأدب المختلفة مثل: الأسطورة، والملحمة، والرواية، والمسرحية<sup>(١٤)</sup>؛ وهي ألوان تعبر في رأى ريكور عن مدى عمق الخبرة الإنسانية وتنوعها. ولعل هذا هو السبب الذي جعله يرى أن هناك ضرورة ملحة لدراسة العلاقة المتبادلة بين السرد، والزمان المعاش<sup>(١٥)</sup>. لكننا نود - بادئ ذي بدء - أن نشير إلى أنه إذا كان ريكور قد تناول في كتبه آتفة الذكر موضوع "الشاعرية" La Poétique، فإن الشاعرية في هذه الكتب ليست هي نفس "الشاعرية" التي انتهت إليها الإرادة في الجزء الأول من كتابه متعدد الأجزاء: "فلسفة الإرادة"؛ فالشاعرية في هذا الكتاب الأخير شاعرية نصل إليها في النهاية وذلك بعد ارتفاع الإرادة من العيني concrete واتجاهها صوب التعالي الذي يمكننا - كما سنبين في حينه - من تلقي إحياءات الوجود وإلهاماته المختلفة. أما الشاعرية في "الزمان والسرد" فنصل إليها ابتداء، ولا تتعلق بالإرادة سواء في وجودها العيني، أو الشاعري، وإنما تتعلق بعالم البلاغة والمجاز، وهو عالم تنحصر مهمته - في نظر ريكور - في تدمير إحساسنا بالواقع<sup>(١٦)</sup>، وذلك بعمق من الخيال الذي يمكننا من خلق عوالم عديدة ممكنة ولا متناهية. ولعل هذا هو السبب الحقيقي في أن ريكور لم يتمكن من إنجاز مشروعه الخاص "بشاعرية الإرادة" على نفس النحو الذي وعد به في كتابه: "فلسفة الإرادة"، وكل ما استطاع أن يفعله ويقدمه في هذا الصدد هو مشروع آخر يتعلق "بشاعرية البلاغة والمجاز" بالإضافة إلى شاعرية الأشكال والصور الأدبية المختلفة.

والواقع أنه يمكننا القول بأنه لن يكون باستطاعتنا الحديث عن الكيفية التي يتصل بها السرد بالزمان إلا إذا وضعناه (أى السرد) في إطار الخبرة الزمنية المعاشة، فهذه الخبرة وحدها هي الكفيلة بالكشف عن مدى غزارته وسعته، وذلك فيما يتعلق بنوعيه اللذين أسلفنا الحديث عنهما وأعني بهما: فن القص الخاص بالرواية الأدبية أو القصة الخيالية، وفن رواية الأحداث التاريخية<sup>(١٧)</sup>. وبناء على ذلك اختار ريكور مفهوم الزمن عند القديس أوغسطين ليكون مدخلا للحديث عن السرد بنوعيه الآتقين وذلك على أساس أن أوغسطين قد عبر في القسم الرابع من كتابه "الاعترافات" عن هذا المفهوم الحى للزمن؛ حيث افتتح تحليلاته لهذا المفهوم بسؤاله المشهور: ما حقيقة الزمن؟ qu'est-ce en effet que le Temps؟ وهو سؤال صاغه أوغسطين في إطار تحليلاته الخاصة بعلاقة "السردية" L'éternité "بالزمن"<sup>(١٨)</sup> Le Temps، وهي علاقة تشير في جوهرها - كما يقول ريكور - إلى الطابع الأنطولوجي للزمن الإنساني<sup>(١٩)</sup>، أى الزمن

بوصفه تجربة إنسانية معاشة ويرجع ذلك إلى أن "السردية" تمثل بالنسبة "للزمن" الماوراء الذى يقف خلفه ويتناقض معه فى نفس الوقت؛ يقف خلفه لأن "الزمان" يتشابه معها فى قدرته الخاصة على التعبير مثلها عن معنى الديمومة ويتناقض معه لأن "السردية" تعبر عن "اللانهاية"، و"الزمن" يعبر عن "التناهي"<sup>(١)</sup>.

والواقع أنه يمكننا القول بأنه لا توجد لدى القديس أوغسطين فينومولوجيا خالصة للزمن، وإنما تتضح نظريته فيه من خلال مناقشاته المستفيضة مع النزعة الارتياحية Scepticisme فى الفلسفة<sup>(٢)</sup>؛ تلك النزعة التى أنكر مثلوها حقيقة الزمان سواء الماضى منه أو الحاضر أو المستقبل. ومن هنا ذهب ريكور إلى أنه من الصعوبة بمكان فصل نواة الفينومولوجيا عند أوغسطين عن روح الجدل ولغة المناقشة لديه<sup>(٣)</sup>. وفى هذا الخصوص رأى أن خلاصة ما انتهى إليه أوغسطين فى رده على مذهب أهل الشك قد تمثلت فى أنه إذا كان الشاككون يذهبون إلى أن الزمان بأقسامه الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل هو مجرد لغة مقولة، وأن تداولها فقط هو الذى يجعلنا نتوهم أنه موجود؛ فإن هذا يعد من وجهة نظر أوغسطين غير صحيح لأن حقيقة وجود الزمان مبرهن عليها من خلال الشعور به ويمجرى تياره الباطنى<sup>(٤)</sup>؛ ذلك التيار الذى يجعلنا نشعر من خلال التعبيرات اللغوية بمدى المفارقة فيه؛ وذلك حين نقول: لقد مر الوقت سريعا، أو لقد مر الوقت بطيئا؛ (أو كما يقول ريكور بالضبط هذا الزمان قصير، وهذا الزمان طويل)<sup>(٥)</sup>.

من هذه الزاوية التى ترى أن الزمان شعور باطنى ذهب ريكور إلى أن دراسة الصلة بين "الذاكرة" Mémoire، و"الانتباه" Attention، و"التوقع" Attente تعد دليلا على معنى الخبرة الذاتية المعاشة للزمن وذلك على أساس أن "الذاكرة" لديه تتعلق بالشعور بالماضى، وأن "الانتباه" يعبر عن الإحساس بالحاضر، أما "التوقع" فيشير إلى حدس المستقبل<sup>(٦)</sup>. وأن هذا كله إنما يتم التعبير عنه بواسطة "اللغة" التى تعد بمثابة قصد دال ويبلغ موجه إلى الآخر. وبناء على هذه النقطة الأخيرة دلف ريكور إلى الحديث عن النوع الأول من السرد الذى يتعلق بفن القص الأدبى؛ فرأى أن هذا النطاق من الفن إنما يدور فى إطار المفهوم الذى وضعه أرسطو للعمل الأدبى والذى يتمثل لديه فى أنه نوع من المحاكاة Imitation ( Mimèsis باليونانية) للأفعال الإنسانية، وبدونها (أى المحاكاة) لا يمكننا فهم تلك الأفعال<sup>(٧)</sup> وهذه المحاكاة بدورها فى علاقة متشابهة ومحكمة مع الأسطورة Le Mythe (Muthos)، وهى علاقة تكاد أن تبلغ عند أرسطو - فيما يقول ريكور - درجة "الحبكة"<sup>(٨)</sup> L'intrigue.

والواقع أنه إذا كانت "المحاكاة" عند أفلاطون تعنى أن الأشياء تحاكي ما يظاها فى عالم المثل، وأن الأعمال الفنية تعد محاكاة لعالم الأشياء (أى أنها محاكاة من الدرجة الثانية)؛ فإن المحاكاة عند أرسطو تعنى القيام بأعمال مشابهة لأحداث وأفعال؛ إما وقعت بالفعل أو تم تخيلها كما فى الأسطورة، وهذه الأعمال تتم - فى رأى ريكور - عبر توسط لغة علم العروض Langage Métrique؛ تلك اللغة التى تراها واضحة فى الإيقاعات المصاحبة لفنون التراجيديات المختلفة<sup>(٩)</sup> مثل الغناء، والعروض المسرحية بألوانها المتعددة<sup>(١٠)</sup>. ومن هنا ذهب ريكور إلى القول بأنه إذا كانت محاكاة الفعل تتعلق بوجه خاص بأعمال التراجيديات؛ فإنها تتعلق كذلك بأعمال الكوميديا والقصص الملحمي<sup>(١١)</sup>، وهذه كلها أشكال فنية تتسم فى جوهرها بالدينامية التى يشير إليها فعل التأليف أو التركيب المعمارى للعمل الفنى. ومن هذه الزاوية يتشابه مفهوم "المحاكاة" مع مفهوم "الشاعرية" الذى يتسم هو الآخر بطابع الدينامية والجمال<sup>(١٢)</sup>.

والواقع أنه يمكننا القول بأن "الوظيفة الاستعارية" وبالتالي "الشاعرية"؛ إنما تتمثل فى قدرتها على التجاوز المستمر؛ إنها تتسرب فى نظم الكلام، وفى طرز البلاغة، وأشكال الخطاب

(١) نجد لزما علينا أن نشير - من جانبنا - إلى أن مفهوم "السردية" - طبقا للتصور المسيحى - قد دخل فى نطاق "الزمانية" وذلك من خلال واقعة تجسد السيد المسيح فى لحظة معينة من الزمان.

(٢) يقول ريكور نقلا عن أرسطو (( تستوجب كل تراجيديات ستة أقسام أو أجزاء هى: ١- الحبكة. ٢- الشخصيات. ٣- التعبير. ٤- الفكرة (المحورية). ٥- العرض. ٦- الغناء)) - انظر: Ibid; p;58.

المختلفة التي تعمق الحياة. وقد اتفق ريكور مع أرسطو في النظر إلى الكلمة بوصفها الوحدة الأساسية للإشارة، ووسعها في الإطار الذي تتقاطع فيه البلاغة والشعر<sup>(٧٣)</sup>. فتتقود البلاغة في رأيه إلى نظريات الاستدلال، والإبقاء، ونظم الخطاب، والإقناع، ويؤدي الشعر إلى تطهير العواطف بإنتاج عاطفتي الخوف والشفقة. وفي هذا السياق رأى ريكور أن الأسطورة بوصفها طرفا متداخلا مع مفهوم "المحاكاة" إنما تعد بمثابة مجموعة من الأحداث أو الأفعال المرتبة وفقا لنظام معين من شأنه أن يدمج بطابعه كل المفاهيم المتعلقة بالشاعرية<sup>(٧٤)</sup>. وإذا كانت الأسطورة عمل يتم بناؤه من خلال القدرة على ترتيب الأفعال المكونة لها؛ فإنها من هذه الناحية تعد كما سبق أن ذكرنا مشتركة مع "المحاكاة" ومتشابكة معها إلى درجة "الحبكة"<sup>(٧٥)</sup>. L'intrigue. أما فيما يتعلق بالنوع الثاني من أنواع السرد وأعنى به "السرد التاريخي"؛ فقد ذهب ريكور إلى أن التاريخ عبارة عن سرد لتسلسل الأفعال الإنسانية كما جرت في الزمان الماضي وذلك من أجل الكشف عن دلالاتها بالنسبة إلى الحاضر المعاش، وعن طريق هذا الكشف يمكن الاستفادة من مغزى تلك الدلالات في المستقبل القادم<sup>(٧٦)</sup>. والواقع أن قضية ريكور الرئيسية في هذا الصدد إنما تتمثل في ضرورة الربط بين التاريخ، والقدرة على سرده حتى لا يفقد خصوصيته وسط العلوم الإنسانية<sup>(٧٧)</sup>. ومن هنا رأى أن هناك علاقة وثيقة بين "المعاش" و"المروى"<sup>(٧٨)</sup>. ويرجع ذلك إلى أن هذه العلاقة هي نفسها العلاقة بين التاريخ والقدرة على سرده؛ فالحياة "معاشة" والتاريخ "مروى"؛ وبالتالي فإنه يجب علينا - من وجهة نظره - أن نطعم "الشرح التاريخي" بالفهم السردى le compréhension narrative وذلك من أجل مزيد من الوضوح؛ إذ من العلوم أنه عندما تكون أحداث التاريخ واضحة فإنه يمكن روايتها بشكل أفضل<sup>(٧٩)</sup>. ومن هذه الزاوية ذهب ريكور في مجال المقارنة بين كتابة التاريخ والقدرة على سرده، وعملية السرد الأدبي إلى أن حل العقدة le noeud في الرواية أو الحكاية توازي في الكتابة التاريخية عملية الإيضاح المعرفي<sup>(٨٠)</sup>. وأن التاريخ والسرد (باعتباره أحد الأجناس الأدبية) يشتركان معا في إطار واحد يتمثل في عمق زمنية الخبرة الإنسانية<sup>(٨١)</sup>. ومن هنا كان اهتمام ريكور - في الحقيقة - بدلتاي الذي فصل بين علوم الروح أو العلوم الإنسانية، وعلوم الطبيعة التجريبية فصلا منهجيا وموضوعيا، وجعل لتلك العلوم الإنسانية خصوصيتها وتميزها عن علوم الطبيعة. وكان أهم ما يميز به دلتاي في هذا الصدد هو اهتمامه "بعالم الحياة" Lebenswelt المعاش باعتباره ميدان التاريخ الحقيقي ولهذا السبب رأى ريكور أن "التأويل" قد وضع منذ دلتاي في بعد التاريخ والعلوم الإنسانية بوجه عام<sup>(٨٢)</sup>.

والواقع أنه إذا كان ريكور قد عقد مقارنة بين "التاريخ" و"السرد"؛ فقد وجدناه من ناحية أخرى يعقد مقارنة هامة بين "التاريخ" و"الأسطورة" أو "القصة الخيالية" Fiction (باعتبارها أحد أشكال السرد الأدبي)، وقد ذهب في مجال هذه المقارنة إلى أن التاريخ يشير إلى حقيقة وقعت في الماضي وذلك على العكس من الأسطورة التي تتناول أشياء وأفعال غير واقعية؛ ومع ذلك فإن الأسطورة أو القصة الخيالية تمثل بالنسبة للتاريخ أهمية كبرى، ويرجع ذلك إلى أن "الأسطورة" تغطي النقص الذي يعتري التاريخ بوصفه علما، وذلك عندما يتعلق الأمر بوصف حدث من الأحداث الواقعية الخاصة بهذا التاريخ؛ فالأسطورة تمثل - كما يقول ريكور - أحد الأجناس الأدبية شأنها في ذلك شأن "الاستعارة" La Métaphore التي تساعد مع الخيال النشط على إعادة بناء الماضي (أي التاريخ) خاصة حين يتعلق الأمر بربط الوقائع والأحداث ببعضها البعض<sup>(٨٣)</sup>.

والواقع أنه يمكننا القول في نهاية هذه الفقرة بأنه إذا كان ريكور قد رأى أن التأويل قد وضع منذ دلتاي في بعد التاريخ والعلوم الإنسانية؛ فإن الوجود البشري قد صار بموجب ذلك كائنا تاريخيا، وأصبحت مهمة التأويل بموجب ذلك أيضا منصبة على دراسة العلاقة بين "المعنى" و"الذات" وذلك من خلال الفهم الأنطولوجي لهما، ولا يوجد فهم على ذلك النحو - كما يقول ريكور - إلا في إطار توسط الرموز، والنصوص، بين الوعي والعالم<sup>(٨٤)</sup>.

(1) Ricoeur (P.) ; "le Problème du double – sens comme problème herméneutique et comme problème sémantique dans"; le conflit des interprétations; p.p; 65-66.

(2) Ibid; p.65.

(3) Ibid; p.313.

(4) Ricoeur (P.); La Symbolique du Mal; p.10.

(5) Ricoeur (P.); From existentialism to philosophy of language, U.S.A, Criterion: Spring: 1971; 17-18.

(٦) حنفى (حسن)؛ "قراءة النص "ضمن كتاب" دراسات فلسفية"، ص٢٧.

(7) Ricoeur (P.); De l'interprétation – Essai sur Freud; p;37.

(8) Ibid; p.p;37-38.

(9) Ibid; p;38.

(10) Ibid; p;38.

(11) Ibid; p.p; 38-39.

(12) Ibid; p;39.

(13) Ibid; p;39.

(14) Ibid; p;40

(15) Ibid; p;40

(16) Hanafi (H.); "Hermeneutics as Axiomatics"; in: Religious dialogue and Revolution; Cairo; Anglo Egyptian Bookshop; 1977;p;1.

وانظر كذلك :

- Hanafi (H.); Les Méthodes d'exégèse, Le Caire; 1965; p.p;5-25.

(١٧) انظر في ذلك :

Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans le conflit des interprétations; p.p;11.

Ricoeur (P.); De l'épistémologie à l'ontologie dans du Texte à l'action; p.p;88-95.

(18) Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans le conflit des interprétations; p.p;11-12.

(19) Ibid; p;12.

وانظر كذلك:

- Ricoeur (P.); la critique herméneutique et l'idéalisme husserlien; dans; du texte à l'action; p.p; 40-54.

(٢٠) انظر فيما سبق:

- Ricoeur (P.); Existence et herméneutique; dans; le conflit des interprétations; p;13.

(21)Ibid; p;13.

(22)Ibid; p;13.

وانظر كذلك في كل ما سبق:

- Ricoeur (P.); De l'épistémologie à l'ontologie; dans; du texte à l'action; p.p;88-95.

(23) Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans; le conflit des interprétations; p;14.

(24)Ibid; p;15.

(25)Ibid; p;15.

(26)Ibid; p.p15-16.

(27)Ibid; p;16.

(28)Ibid; p;16.

(29) Ricoeur (P.); Existence et Herméneutique; dans; le conflit des interprétations; p;17.

(30)Ibid; p;17.

(31)Ibid; p;17.

(32)Ibid; p;17.

(33)Ibid; p.p18.

(34)Ibid; p;18-19.

(35)Ibid; p;19.

- (36)Ibid; p;20.  
 (37)Ibid; p;20.  
 (38)Ibid; p;20.  
 (39)Ibid; p;22.  
 (40)Ibid; p;21.  
 (41)Ibid; p;22.  
 (42)Ibid; p;23.  
 (43)Ibid; p.p23-28.

(٤٤) انظر ثبت المصادر.

(٤٥) انظر ثبت المصادر.

(٤٦) انظر في تفصيل العلاقة بين نوعي الزمان عند ريكور:

Ricoeur (P.); La fiction et les variations imaginatives sur le temps "dans: temps et récit; tome.3 (le temps raconté) Paris; Seuil; 1985; p.p;186-198.

(٤٧) انظر في تحليل ريكور لوضوح فينومنولوجيا الأدب:

Id, "Monde du texte et monde du lecteur; p.p;252-263.

(48) Ricoeur (P.); De l'interprétation; dans: Du texte à l'Action; p;12.

(49) Ricoeur (P.); Creativity in language; p;11.

(50) Ricoeur (P.); La mise en intrigue; dans: Temps et récit; tome. 1; Paris; Seuil; 1983; p;56.

(51) Id; les apories de l'expérience du temps; p;19.

(52)Ibid; p;20.

(53)Ibid; p;21.

(54)Ibid; p;21.

(55)Ibid; p.p22-23.

(56)Ibid; p;23.

(57)Ibid; p;25.

(58)Id; La Mise en intrigue; p.p;58-60.

(59)Ibid; p;56.

(60)Ibid; p;58.

(61)Ibid; p;58.

(62)Ibid; p;58.

(63)Ibid; p.p77-81.

(64)Ibid; p;57.

(65)Ibid; p;60.

(66) Ricoeur (P.); Vers une herméneutique; de la conscience historique; dans: temps et récit; tome 3 (le temps raconté); p.p;301-313.

(67) Ricoeur (P.); de l'interprétation; dans: Du texte A l'action; .p;14.

(68)Ibid; p;15.

(69)Ibid; p;15.

(70)Ibid; p;14.

(71)Ibid; p;17.

(72)Ibid; p;27.

(73)Ibid; p.p17-19.

(74)Ibid; p.p28-29.



- Ricoeur (Paul):

- 1- Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence; Paris; Le Seuil; 1947.
- 2- Gabriel Marcel et Karl Jaspers Paris; Editions du Temps Présent; 1948.
- 3- Philosophie de la Volonté (Le Volontaire et l'involontaire); Paris; Aubier; 1950.
- 4- Histoire et Vérité; Paris; Le Seuil; 1955.
- 5- Personne et Amour; Paris; Le Seuil; 1956.
- 6- Finitude et Culpabilité: L'Homme Faillible; Paris; Aubier; 1960.
- 7- La Symbolique du Mal; Paris; Aubier; 1960.
- 8- De l'interprétation; Essai Sur Freud; Paris: Le Seuil: 1965.
- 9- Le conflit des interprétations: essai d'herméneutique; Paris Le Seuil; 1969.
- 10- La Métaphore Vive; Paris, Le Seuil; 1975.
- 11- Temps et Récit; 3 Vol. Paris; Le Seuil; I-1983; II-1984; III-1985.
- 12- Du Texte à l'Action; Paris; Le Seuil: 1986.
- 13- A l'Ecole de la Phénoménologie; Paris; Vrin; 1987.

ب - ترجمات إلى الفرنسية :

Ricoeur (P.):

- 1- Idées directrices pour une Phénoménologie; (Par Husserl); Paris; Gallimard; 1950.

ج - الكتب الإنجليزية:

Ricoeur (P.):

- 1- The Religious Significance of Atheism; with Alasdair Macintyre; U.S.A; New York; Columbia University Press; 1969.
- 2- Political and Social Essays; collected and edited by Stewart (D.); Athens: Ohio University Press; 1974.
- 3- Biblical Hermeneutics; Semeia4; Edited by Dominic Crossan; Missoula; Montana: Scholars Press; 1975.
- 4- Interpretations theory: Discourse and the Surplus of Meaning; Fort worth; The Texas Christian University Press, 1976.

د - المقالات الفرنسية:

Ricoeur (P.):

- 1- L'Unité du volontaire et de l'involontaire comme une idée limitée; Paris; Bulletin de la Société Française de Philosophie; (45); 1951.
- 2- Symbolique et Temporalité dans "Herméneutique et tradition; Paris; Vrin; 1963.
- 3- Cahiers internationaux du Symbolisme, Nombreux articles de Ricoeur; dans Esprit; Juillet; 1963, Mai; 1976.
- 4- Interprétation du Mythe de la Peine; dans "le Mythe de la Peine; Paris; Aubier; 1967.
- 5- Exégèse Herméneutique; Paris; Le Seuil; 1971.
- 6- Les cultures et le temps; Paris; Presse de l'Unesco; 1975.
- 7- Expliquer et comprendre; Revue Philosophique de Louvain; No. 75; 1977.

هـ - المقالات الإنجليزية:

Ricoeur (P.):

- 1- Phenomenology; Ontology and Metaphysics; Review of Metaphysics; U.S.A.; 1968; Vol.; XII; No;1.
- 2- Notes on the history of Philosophy; and Sociology of Knowledge; U.S.A., Boston; 1970.
- 3- From Existentialism to Philosophy of language; U.S.A.; Criterion No. 10; Spring; 1971.
- 4- Creativity in Language; U.S.A.; Philosophy today; No. (17); 1973.
- 5- The Critique of Religion; U.S.A.; union seminary quarterly review; No. 28; 1973.

6. The language of faith; U.S.A.; **union seminary: quarterly review**; No. 28; 1973.
7. Listening to the Parables of Jesus; U.S.A.; **Criterion**; No. 13; 1974.
8. Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics; U.S.A.; **New literary history**; No. 6; 1974.
9. The question of Proof in Freud's Psychoanalytic writings; **Journal of the American Psychoanalytic Association**; No. 4; 1977.
10. Hermeneutics and the human sciences; Cambridge University Press; 1981.

و- مقالات مترجمة إلى الإنجليزية:

Ricoeur (P.):

- 1- The Antinomy of human reality and the Problem of Philosophical Anthropology; Trans. By Daniel O'Connor; **Il Pensiero** 5; 1960.
- 2- Rule of Metaphor; Trans. By Czerny (R) Toronto; The University of Toronto Press; 1977.

ز- مقالات مترجمة إلى العربية:

- ريكور (بول):
- ١- "النص والتأويل"، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد (٣)، سنة ١٩٨٨.
- ٢- "إشكالية ثنائية المعنى"، ترجمة: فريال جبوري غزول، مجلة ألف، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد (٨)، سنة ١٩٨٨.
- ٣- "الخيال الاجتماعي ومسألة الأيدولوجيا والهوتوبيا"، ترجمة منصف عبد الحق، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، تونس: العدد (٧)، سنة ١٩٨٨.
- ٤- "من الاستقلال الأخلاقي إلى وهم المقد الاجتماعي"، ترجمة فؤاد شاهين، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد (٧٣)، سنة ١٩٩٢.

### ثانياً : الدراسات

أ- دراسات بالفرنسية :

CF. Les études critiques dans critique; Décembre, 1965; Michel Trot dans les Temps Modernes; 1969; (Février - Mars); de Blanchet dans les Recherches et Dialogues Philosophiques et Economiques; Juillet, 1966; (Cahiers de l'institut des Sciences Economiques Appliquées; 35; Boulevard des Capucines; Paris; et de Jacques Pohier dans Esprit (Mars et Avril; 1966). Et Esprit; No. "140-141"; (Paul Ricoeur); Paris; 1988.

ب- دراسات بالإنجليزية:

- 1- Bourgeois (p.); **Extension of Ricoeur's Hermeneutics**; The Hague: Martinus Nijhoff; 1973.
- 2- Reagan (ch. E.); **Ricoeur's "Diagnostic" Relation**; U.S.A.; New York; Fordham University; Vol. VIII; No. 4; 1968.
- 3- Rasmussen; **Mythic-Symbolic language And Philosophical Anthropology: A Constructive Interpretation of Paul Ricoeur**; The Hague: Martinus Nijhoff; 1971.
- 4- Reagan (ch.) **Studies in the Philosophy of Paul Ricoeur**; Athens; Ohio University Press; 1978.
- 5- Stuart (c.h.); **Philosophical objectivity and Existential Involvement in the Methodology of Paul Ricoeur**; U.S.a.; New York; Fordham University; Vol.IX; No.1; 1969.
- 6- Stewart (J.D.); **Paul Ricoeur's Phenomenology of Evil**; international philosophical quarterly; U.S.A.; New York; Fordham University; Vol.I; No.4; 1969.

جذ- دراسات مترجمة إلى العربية:

- ١- كيرزويل (إديث): "بول ريكور"، ضمن كتاب: "عصر البنيوية" لنفس المؤلفة، ترجمة د. جابر عصفور، المغرب: ماي، سنة ١٩٨٦، من ص ٩٦ إلى ص ١١٧.
- ٢- لأكروا (جان): "ريكور فيلسوف المعنى" ضمن كتاب: "نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة" للمؤلف نفسه، ترجمة د. يحيى هويدي، د. أنور عبد الميز، القاهرة، دار المعرفة، سنة ١٩٧٥، من ص ٤٥ إلى ص ٥١.

## ثالثاً : المراجع العامة

### أ- المراجع الفرنسية:

- 1- Berger (G.); **Le Cogito dans la Philosophie de Husserl**; Paris; Aubier; 1941.
- 2- Brunschwig (L.); **Le Progrès de la conscience**; Paris; Alcan; 1927.
- 3- Dweishawers (G.); **L'exercice de la Volonté**; Payot; 1936.
- 4- Eliade (M.); **Aspects du Mythe**; Paris; Gallimard; 1963.
- 5- Eliade (M.); **Mythe de l'éternel retour**; Paris; Gallimard; 1969.
- 6- Eliade (M.); **Nostalgie des origines**; Paris; Gallimard; 1971.
- 7- Eliade (M.); **Images et Symboles**; Paris; Gallimard; 1979.
- 8- Gadamer (H. G.); **Vérité et Méthode**; Paris; Le Seuil; 1977.
- 9- Foulquié (P.); **La Volonté**; Paris; P.U.F.; 1949.
- 10- Hanafi (H.); **Les Méthodes d'exégèse; Essai sur la science des fondements de la compréhension; Usul al Fiqh**; le Caire; 1965.
- 11- Hanafi (H.); **L'exégèse de la phénoménologie; L'état actuel de la méthode phénoménologique et son application au phénomène religieux (Thèse Dactylographiée)**; Paris; 1966.
- 12- Hanafi (H.); **La Phénoménologie de l'exégèse; Essai d'une herméneutique existentielle à partir du Nouveau Testament (Thèse Dactylographiée)**; Paris; 1966.
- 13- Lavell (L.); **Traité des Valeurs**; Paris; P.U.F.; 1950.
- 14- Levi (S.); **La Pensée Sauvage**; Paris; Plon; 1962.
- 15- Le Senne (R.); **Le Devoir**; Paris; P.U.F.; 1950.
- 16- Mounier (E.); **Le Personnalisme**; Paris; P.U.F.; 1950.
- 17- Moreau (J.); **La conscience et l'Etre**; Paris; Aubier; 1950.
- 18- Martinet (A.); **Eléments de linguistique générale**; Paris; Colin; 1960.
- 19- Nabert (J.); **Eléments pour une éthique; (Avec préface de Paul Ricoeur)**; Paris; Aubier; 1960.
- 20- Nabert (J.); **Essai Sur le Mal**; Paris; Presses Universitaires; 1963.
- 21- Nabert (J.); **Le Désir de Dieu; (Avec Préface de Paul Ricoeur)**; Paris; Montaigne; 1965.
- 22- Ponty (M.); **Signes**; Paris; Gallimard; 1960.
- 23- Ponty (M.); **Phénoménologie de la Perception**; Paris; Gallimard; 1954.
- 24- Sarte (J.); **L'Etre et le Néant**; Paris; Gallimard; 1945.

### ب- المراجع الإنجليزية:

- 1- Bleicher (J.); **Hermeneutics as Method**; Philosophy and Critique; U.S.A.; Boston; 1980.
- 2- Heidegger (M.); **Being and time**, Trans.: Macquarrie; London; 1962.
- 3- Hanafi (H.); **Religious dialogue and Revoulution**. Cairo; Anglo Egyptian Bookshop; 1977.
- 4- Kierkegaard (S.); **The Concept of dread**; Trans. by Lawrie (W.); Princeton University Press; 1957.
- 5- Kierkegaard (S.); **The Journals**; Trans. by Drue (A.); Oxford University; 1938; and Shortened Version issued in Fontana Books; 1958.
- 6- Kierkegaard (S.); **Stages on life's way**; Trans. by Lawrie (W.); U.S.A.; Schocken Books; 1967.
- 7- Kierkegaard (S.); **The Sickness unto Death**; Trans. by Lawrie (W.); Princeton University Press; 1970.
- 8- Lacan (J.); **The four fundamental concepts of Psychoanalysis**; U.S.A.; New York; 1978.
- 9- Plamer (R.); **Hermeneutics**; U.S.A.; North Western University Press; 1969.
- 10- Thompson (J.B.); **Critical Hermeneutics**; Cambridge University Press; 1981.

### ج- المراجع العربية:

- ١- إبراهيم (زكريا): **دراسات في الفلسفة المعاصرة**، القاهرة، مكتبة مصر، بدون تاريخ.
- ٢- أبو زيد (نصر): **مفهوم النص**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٠.

- ٣- أبو زيد (نصر): الهرمونتوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد الأول، العدد (٣)، إبريل سنة ١٩٨١.
- ٤- إبراهيم (نبيلة): الرمز والأملولة في التعبير الشعبي، مجلة ألف، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد (١٢)، سنة ١٩٩٢.
- ٥- إلهاد (مرسيا): القدس والمنفس، ترجمة عبد الهادي عباس، سوريا، دار دمشق للطباعة والنشر، سنة ١٩٨٨.
- ٦- بدوى (عبد الرحمن): موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، "جزآن"، سنة ١٩٨٤.
- ٧- بورديو (بيير): الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بن عيد العال، المغرب، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٨٢.
- ٨- بيش (إدجان): فكر فرويد، ترجمة جوزيف عبد الله، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٦.
- ٩- باكأن (دافيد): فرويد والتراث الصوفي اليهودي، ترجمة طلال عتريسى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٨.
- ١٠- تشومسكى (نوام): اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن قبال المزينى، المغرب، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٩٠.
- ١١- جعفر (عبد الوهاب): البنيوية في الأنثروبولوجيا، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٩.
- ١٢- جعفر (عبد الوهاب): البنيوية بين العلم والفلسفة، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٩.
- ١٣- جولفني (ريجيس): المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة د. محمد عبد الهادي أبو ريده، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٢.
- ١٤- حنفي (حسن): قضايا معاصرة في الفكر الغربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، سنة ١٩٧٧.
- ١٥- \_\_\_\_\_: التراث والتجديد، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٧.
- ١٦- \_\_\_\_\_: دراسات فلسفية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٨٩.
- ١٧- \_\_\_\_\_: مقدمة في علم الاستغراب، القاهرة، الدار الفنية، سنة ١٩٩١.
- ١٨- حرب (على): لعبة المعنى، بيروت، المركز الثقافي العربي، سنة ١٩٩١.
- ١٩- حمودة (محمد): الأنثروبولوجيا البنيوية، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، سنة ١٩٩٠.
- ٢٠- خورى (أنطوان): مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، سنة ١٩٨٤.
- ٢١- دوران (جيلبير): الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٩١.
- ٢٢- \_\_\_\_\_: الخيال الرمزي، ترجمة على المصرى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٩١.
- ٢٣- روسو (هيرف): الديانات، ترجمة مرقى شماس، سلسلة ماذا أعرف؟ فرنسا، المطبعة البوليسية، سنة ١٩٧٣.
- ٢٤- روبينيه (أندريه): "الفلسفة الفرنسية"، ترجمة جورج يونس، سلسلة ماذا أعرف؟ فرنسا، المطبعة البوليسية، سنة ١٩٧٩.
- ٢٥- سبينوزا: رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة د. حسن حنفي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٨.
- ٢٦- سارتر (جان بول): تعالى الأنا موجود، ترجمة د. حسن حنفي، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، سنة ١٩٧٧.
- ٢٧- سارتر (جان بول): نظرية الانفعال، ترجمة هاشم الحسینی، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، "بدون تاريخ".
- ٢٨- سعيد (جلال الدين): فلسفة الجسد، تونس، دار أمية للنشر، سنة ١٩٩٢.
- ٢٩- الشارونى (حبيب): فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٤.
- ٣٠- شتراوس (كلود ليفي): الفكر البري، ترجمة د. نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٤.
- ٣١- عيد الفتاح (إمام): كيركجارد رائد الوجودية، جزآن، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٢.
- \_\_\_\_\_، سنة ١٩٨٦.
- ٣٢- عباس (فهيصل): التحليل النفسي للذات الإنسانية، بيروت، دار الفكر اللبناني، سنة ١٩٩١.
- ٣٣- عباس (فهيصل): التحليل النفسي وقضايا الإنسان، بيروت، دار الفكر اللبناني، سنة ١٩٩١.

- ٣٤- فرويد (سيجموند): موسى والتوحيد، ترجمة د. عبد المنعم الحفني، القاهرة، مطبعة الدار المصرية، سنة ١٩٧٨.
- ٣٥- فروم (إريك): اللغة المنسية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت، المركز الثقافي العربي، سنة ١٩٩٢.
- ٣٦- فاير (بول): مدخل إلى الأسنسية، ترجمة طلال وهبة، بيروت، المركز الثقافي العربي، سنة ١٩٩٢.
- ٣٧- قنصوة (صلاح): الموضوعية في العلوم الإنسانية، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة ١٩٨٠.
- ٣٨- كيركجارد (سورين): خوف واعدة، ترجمة فؤاد كامل، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٤.
- ٣٩- ليوتار (جان فرنسوا): الظاهراتية، ترجمة د. خليل الجر، سلسلة ماذا أعرف؟، فرنسا، المطبعة البولسية، سنة ١٩٧٨.
- ٤٠- ماكوري (جون): الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح، القاهرة، دار الثقافة للنشر، سنة ١٩٨٦.
- ٤١- مصطفى أنور (علا): الفينومولوجيا عند ميرلوبونتي، وارتباطها بالعلوم الإنسانية، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآداب - جامعة القاهرة - قسم الفلسفة، سنة ١٩٨٦.
- ٤٢- هوسرل (إدموند): تأملات ديكارتيّة، ترجمة تيسير شيخ الأرض، بيروت، سنة ١٩٥٨.
- ٤٣- هيدجر (مارتن): نداء الحقيقة، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، سنة ١٩٧٧.
- ٤٤- هويدى (يحيى): دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩١.



## تجليات الدين في الإبداع

المشاركون: أبو العلا السلاموني

سامي خشبة

سيد ياسين

صلاح السروي

صلاح قنصوة

فتحي إمبابي

ومن هيئة التحرير: هدى وصفي

محمد الكردي

محمود نسيم

أعد الندوة للنشر: محمد سعد شحاته

---

مساهمات من الخارج:

الظاهرة الدينية في أعمال

سلوى بكر

---

شيء أشبه بالدين

عبد المنعم رمضان

---

روح الله في جسم الممثل

قاسم بياتلى

## هدى وصفى :

نرحب بكم فى ندوتنا لهذا العدد، والذي نتخذ له محورا نراه ضروريا، وهو: تجليات الدين فى الإبداع. الضرورة تكمن عبر مستويين: الأول تاريخي، يتعلق بكونهما - المقدس والإبداعي - يشكلان الأسئلة ومسار التحولات الكبرى على مدار التاريخ الإنسانى كله، لأن دراسة الدين والفن من الوجهة التاريخية تنودنا إلى تحليل التحولات الجذرية فى التاريخ. وذلك باتجاهين، كنتيجة لهذه التحولات، وكشرط لها، فى الوقت نفسه.

ويتصل المستوى الثانى باللحظة الراهنة وما تثيره من قضايا وإشكاليات وصلت فى بعض المراحل إلى ما نعرفه جميعا من صدمات والتباسات، اجتماعية ومعرفية، وربما سياسية. تلك ضرورة عامة ومجملية، كما هو واضح، ولكننا نود هنا أن نتجاوزها إلى تحليل العلاقة المتداخلة، والمركبة، بين الفن والدين، مركزين على الراهن والآتى بتحولاته وأسئلته، وذلك عبر عدة محاور نقترحها للحوار، وقد أعطيناها لكم سابقا، مؤكداين على أنها ليست ملزمة للتحاور، وإن كانت بمثابة تحديدات أولى لضبط مسار التحاور وإطاره العام، لأن تلك القضايا بطبيعتها خلافية يمكن أن تتراعى متسعة ومتشعبة دون إطار أو سياق. نتساءل فى المحاور المقدمة لكم عن الأطر أو المفاهيم التى شكلت تجليات الدين فى الإبداع، سواء فى أصوله الأولى أو فى تجسدهات الحديثة. وأود هنا التوقف قليلا أمام سؤال أولي: ما الظاهرة الدينية؟ وهل هى ظاهرة أصلا؟ أم هى استخدام أو استثمار موتيقات دينية فى نص إبداعى؟ وهل هى تجليات أم من قبيل المسكوت عنه لبعض المناطق الشائكة، النص التحتي إذا استخدمنا لغة نقدية، مثلما حاول إدوار سعيد عند بيان المسكوت عنه فى نصوص كونزاد أو أستن وغيرهما، وهو ما أظهر البعد الكولينيالى لهذه النصوص. نتساءل - ثانيا - عن جذور التوفيقية فى بعض النصوص الإبداعية، وهل كان صدام الكاتب واختلاف المفكر - وهذا هو تساؤلنا الثالث - مع النسق العقائدى والإيمانى أم مع المؤسسة الدينية المهيمنة؟ لا أود أن اتلو المحاور، فهى معكم، وأقترح أن نبدأ بالأستاذ سيد ياسين، ليلقى - من منظور علم الاجتماع الأدبى الذى كان من أوائل دارسيه - نظرة كلية على موضوع الندوة ومحاورها.

سيد ياسين :

أريد، ابتداءً - أن أتوجه بشكر خاص للدكتورة هدى وصفى على دعوتها لى للاشتراك فى هذه الندوة الهامة لأن هذا يقربنى من عالم الأدب الذى تركته منذ زمن. لدى بعض التحفظات التى أجملها فى نقطتين: أولا: كلمة الظاهرة تفتقد إلى التحديد العلمى أو الإجرائى، ثانيا: هناك افتراضات ومواقف مسبقة تجعل الأسئلة غير محايدة. على كل حال، سأتجاوز ذلك وأقترح إطارا معيناً للندوة، فما يطلق عليه الظاهرة الدينية يمكن تفكيكه إذا استخدمنا أشياء معينة، إن ما نسميه حركات دينية تشمل تيارات متعددة ومراحل مختلفة بداية بالصوفية إلى جماعات التكفير والإرهاب، وبالتالي يمكن فى لحظة تاريخية معينة أن أجد فى الأعمال الإبداعية تصورا لتيار أو جماعة، ففى القصص الحديثة الآن - مثلا - هناك معالجات متعددة لجماعات التكفير والإرهاب لأن السياق الاجتماعى يسمح بظهورها. وهكذا - فإن تنميط الحركات الدينية مسألة مطلوبة لأننا قد نجد النص الأدبى، فى لحظة معينة، يعالج موضوعاً دينياً كالصوفية، وفى لحظة أخرى، قد يركز على جماعات متطرفة كجماعات التكفير والإرهاب، وهذا مستوى أول.

هدى وصفى :

أفضل عدم استخدام عبارة جماعات الإرهاب .

سيد ياسين :

لماذا ؟



## هدى وصفي:

لأنها متداولة الآن بكثير من الخلط والالتباس، مما قد يعطي انطباعاً بأننا ننساق وراء أوصاف وتحديدات يتم استخدامها لتفريغ مفاهيم وتصورات وسياسات معينة.

## سيد ياسين:

إذا سمحت لي، لا علاقة لي بالميديا أو أحداث ١١ سبتمبر، أنا أتخذ الآن من الواقع المصري مرجعاً لي، كانت هناك جماعات دينية مصرية مارست الإرهاب ليس فقط ضد الدولة وإنما ضد الشعب ذاته، ليس هذا رأياً شخصياً، بل وقائع مثبتة في قضايا جنائية وأحكام، ألم يكن هناك جماعات إرهابية مصرية؟ إذن من ارتكب مذبحه الأقصر؟ جماعة إرهابية إسلامية مصرية؟ أليس كذلك؟ رغم هذا، أريد أن أميز بين الجماعات التكفيرية، تلك التي تتبني - على المستوى النظري - إطاراً متشدداً مبنياً على قراءة مشوهة ومنحرفة للنص الديني، والجماعات التي نقلت هذا إلى مجال العمل فأصبحت إرهابية. على ذلك - وبشكل مجمل - هناك مستويان. الأول يمكن أن نسميه الحركات الدينية، والثاني نسميه الخطاب الديني، والسؤال هو: كيف يتهدى الخطاب في النصوص الأدبية؟ على مستوى بناء الشخصيات، إذا كان لي أن أقوم بتحليل نقدي، فإننا نجد في بعض روايات نجيب محفوظ شخصيات متعددة مندرجة في أطر دينية، نجد الصوفي، والمتدين التقليدي، والمتدين المجدد، وحتى المتطرف، وغير ذلك من أنماط. وهنا أقترح لمبحث تبيدات الخطاب الديني أن تركز على مفهوم أساسي مستخدم في دراسات التحليل الثقافي، وأعني مفهوم رؤية العالم كما صاغه ويلور لوسيان جولدمان، هذا المفهوم يشير إلى نمط من التطلعات والمشارع والأفكار التي تجمع أعضاء جماعة واحدة في طبقة اجتماعية أو فئة، وتضعها في مواجهة الجماعات الأخرى، هذا تعريف أولي، وأنا أفضل عليه تعريفاً إجرائياً آخر يكون فيه المفهوم هو الرؤية للكون والمجتمع والإنسان، والتي تتبناها طبقة اجتماعية معينة أو المجتمع كله في لحظة ما. أعتبر هذا المفهوم أساسياً في فهم الحركات الثقافية الآن، وفهم الصراع الثقافي الذي يشكل بدوره مدخلا لفهم كيف تنعكس الظاهرة الدينية في النص الأدبي. فالصراع الثقافي يعني وجود رؤى متعددة، وربما متناقضة للعالم، ويمكن لنا عبر رصد تلك الرؤى المتجاورة والمتضادة أن نصل إلى نتائج هامة فيما يتعلق بتجليات الدين في الإبداع. تبقى نقطة إضافية أراها هامة، وهي ما يمكن أن نسميه: الخطاب الأدبي الإسلامي، توجد روايات إسلامية وكذلك قصص إسلامية، هذه النصوص لم تحرس، ولم يتساءل أحد عن الفرق بين تلك النصوص وغيرها من الإبداعات غير الإسلامية - إن صح التعبير - وكيف يستخدم الدين ويوظف في هذا الخطاب الديني.

## هدى وصفي:

هذه إيضاحات هامة، تبرز الانتقال إلى تساؤل تال حول الآليات التي تجلي عبرها الخطاب الديني في النص الأدبي، أعني الافتتان، أو المعارضة أو المحاكاة الساخرة، وغير ذلك، كيميائيات التشكل والصياغة هي ما نبحث فيه ونتحاور حوله، وما نود أن نجد لدى الدكتور الكردي إجابات عليه.

## محمد الكردي:

سأبدأ باستلهم بسيط لبعض ما قال الأستاذ سيد ياسين خاصة مفهوم رؤية العالم، وإن كانت لدى تحفظات سأشير إليها لاحقاً. أي كاتب حقيقي لديه رؤية للعالم، لاشك، هذه الرؤية لها جذور اجتماعية وتاريخية، ولكن هناك أيضاً الاختيار حتى بمعناه الأيديولوجي، فليس بالضرورة أن يعبر كاتب ينتمي إلى طبقة معينة عن مصالحها، وبالنسبة لجولدمان، ونظراً لانتماءاته الماركسية، فقد ربط رؤية العالم بالبعد الطبقي، ولكن الفن بطبيعته في تقديرى يتخطى ما هو طبقي وإن لم يتخلص منه كلية، فهو مشروط بأوضاع تاريخية واجتماعية وليس ممارسة حرة في قضاء طلق. سأتدخل الآن مع التساؤل المطروح، كيف تجلي النص الديني في بعض الإبداعات؟ هناك أشكال أو تجليات متعددة، لعلنا نذكر منها الشكل الشائع والمتواتر بيننا، وهو

المديح الذى يقدم الدين فى صورة قائمة على الافتتان والتوحد، ولدينا بعض الكتاب كطه حسين، رغم بداياته الديكارتية وشكه المنهجى ينتهى فى كتابيه: الوعد الحق، على هامش السيرة، إلى رؤية مغايرة على نحو يكاد أن يكون كليا فى تصويرى؛ فيقدم صورة مطابقة متماثلة، مع منظور معين للتراث بُنى على الخرائق والغرائب، وأنا لا أدرى هل مافعله طه حسين فى الكتابين يقوم على الاتحاد والتماهى مع الموروث، أم أن هناك أبعادا أخرى: فكرية وسياسية؟ هنا لابد من دراسة هذه النصوص وربطها بكتاباتاته الأخرى ورصد علاقتها بسياق التحولات الاجتماعية والمعرفية فى تلك المرحلة. وكذلك العقاد وعبقرياته تخصيصا، هل كان مندرجا فى موجة سائدة سعى إلى التماثل معها، أم أن المسألة متعلقة بجانب اللعب وتقنيات المراوغة لدى الكاتب؟

أمر آخر، تقرر بعض النصوص الدين بالهوية وتمزج بينهما. الهوية، تقليديا، تعنى مطابقة الموضوع لفكرة معينة. هذا التماثل يودى إلى هوية مغلقة، ثابتة، لكننا نحتاج الآن إلى هوية مفتوحة، يوجد فيها الأنا والآخر، بحيث تتعايش فى عالم يوجد فيه المسلم والمسيحي واليهودى، يقبل التعدد والاختلاف حتى لا تحدث صدامات غير مبررة، فلن يحدث تقارب بين الجماعات أو اتصال بين الثقافات إذا انفصلت الهويات واكتسفت بذاتها.

أما عن النزعة التوفيقية فى بعض النصوص، فأعتقد أنها ليست عشوائية بل هى تعبر عن واقع الإنسان العربى المنقسم فى علاقته بالغرب والتراث معا، ولهذا الانقسام بدوره جذور تاريخية عميقة ومتصلة لا تتسع الندوة لرصدها الآن، ولذلك سأعود إلى الآليات التى رصدتها الدكتور هدى، وأتصور أن الافتتان مصدره الرغبة البشرية فى وجود تماثل بين بعض النماذج والمثل العليا، تجسد ذلك فى قصص الصحابة والأولياء والسيرة النبوية، المعارضة تأتى عندما يؤثر بعض الكتاب ضد تحول النص أو المفاهيم الدينية إلى شكلانيات أو أيقونات، أى إلى مظاهر خارجية لا تجسد الجوهر الدينى، على نحو ما فعل محمود حنفى فى روايته "كوميديا العودة" التى حاكى فيها بنوع من "البارودى" ظاهرة الحج، فالتناس يذهبون إلى الحج فى طائرة مكيفة، بينما نسمع حديثا للرسول عن وعاء الطريق، تحدث مفارقة ساخرة بالقطع، رغم أن الإطار التاريخى للحديث يعطيه مصداقية ومبررا. وكذلك فى "أولاد حارتنا" والتناقض الحادث فى تأويلها من منظورات متباينة، جائزة نوبل أعطيت لساراماجو عام ١٩٩٨ وله قصة "الإنجيل وفقا ليعسوع" بكل ما فيها من نقد ومحاكاة ساخرة.

#### هدى وصفى:

لدى هنا ملحوظة متصلة بكلامك، وهى متعلقة باستخدام الموتيقة المسيحية فى أعمال متنوعة عند شعراء الستينيات وكتابها، وأتساءل هل حدث نوع من الهروب من الموتيقة الإسلامية إلى الموتيقة المسيحية، هذا التناول هل له ما يبرره؟ هل يعتبر اقتباسا، وما الدوافع؟ وهل هى المراوغة تحسبا لصدام محتمل مع المؤسسة؟

#### محمد الكردى:

السلطة لا تعنى وجود مؤسسة معينة، فهى قد تعنى الرأى العام أو الفكر السائد، وهو فكر سلطوى يتحكم فىنا، ولكن ماتحدثت عنه قد يكون مخرجا، فاختيار الرافد المسيحى قد يكون هروبا، وقد يخدم أغراضا أخرى كالوحدة الوطنية مثلا.

#### هدى وصفى:

هل كان هذا هدفا؟ لا أعتقد.

#### محمد الكردى:

لماذا؟ أنا كنت فى فرنسا بعد عام ٦٧، وتذكرين ظاهرة العذراء وظهورها فى تلك الفترة، وقد فسروها بشكل يختلف عن الغرائبى والعجائيبى الذى فسرت به الظاهرة هنا؛ إذ رأوا فيها نوعا من التقرب للغرب. ولكن تجسيدات المسيحية فى النصوص الأدبية الحديثة مسألة هامة، فيما

أظن، وهى تفضى بنا مباشرة إلى الدوار الخراط الذى اعتبره أهم من استلهم الخصوصية المسيحية فى إطار النسيج الثقافى والتاريخى للأمة المصرية .

**هدى وصفى:**

قطعا، الخراط تجربة أساسية فى هذا السياق، بالإضافة طبعاً إلى نصوص أخرى مثل "البشمورى" لسلاوى بكر، واستلهمات شخصية الصوفى لدى عبد الصبور ونجيب محفوظ، وهذا سؤال لسيد ياسين، مجدداً، قبل الانتقال إلى باقى الأساتذة فى الندوة، لأننى أريد أن نتعامل، نقدياً وتحليلياً، مع النصوص مباشرة، ما الفرق: الاختلافات أو التشابهات، بين عبد الصبور ونجيب محفوظ فى صياغتهما الإبداعية لشخصية الصوفى؟

**سيد ياسين:**

هذا سؤال صعب، فى الحقيقة، يفترض أننى ركزت على قراءة النصوص، وهذا لم يحدث، ولكنى معك فى ضرورة الاستناد إلى نصوص معينها ونحن نقوم بعمليات التحليل واكتشاف المعطيات الفنية والفكرية، فى هذا السياق، أحيل إلى نص هام لـ طه حسين نشر فى كتاب عبد الرشيد محمودى: طه حسين فى جديده الذى لم ينشر، فقد كان عبد الرشيد يعمل فى اليونسكو لمدة عشرين عاماً ببائيس، وجمع الكتابات الفرنسية لـ طه حسين التى لم تنشر وترجمها، فى هذا الكتاب نص مهم لـ طه حسين يفسر فيه لماذا اتجه الكتاب فى الثلاثينيات لاستخدام الخطاب الدينى، لماذا اتجه هو نفسه وكذلك فعل توفيق الحكيم وهيكى، إلى هذا الخطاب. فى تفسير الظاهرة عدة نظريات، وأذكر هنا كتاباً للمؤرخ الأمريكى سميث حول السيرة الذاتية لهيكى باشا، وهو يقدم نظرية طبقية لتفسير تحول كتاب الثلاثينيات للخطاب الإسلامى، ويقول محلاً هذا التحول: كان للأحرار الدستوريين نظرية فى التنمية غير متبلورة، نظرية فوقية تستبعد الجماهير من اتخاذ القرار التتموى، ولكنهم فوجئوا بإنشاء الإخوان المسلمون على يد حسن البنا عام ١٩٢٨م وانسحاق الجماهير وراء هذا التيار، فأرادوا الوصول للجماهير من خلال اصطلاح خطاب دينى. لكن طه حسين يقدم تفسيراً ثقافياً هاماً، يقول فيه إننا قد تأثرنا فى هذه الكتابات بنماذج فرنسية، وأن هيكى قد تأثر فى كتابه عن حياة محمد بكتاب فرنسى سبق له أن ترجمه ولخصه لجريدة السياسة الأسبوعية، فأراد أن يقلده فكتب حياة محمد. وذكر أنه فى كتابه على هامش السيرة قد تأثر بكتاب فرنسى اسمه: على هامش الكتب القديمة، وأراد أن يقلده بكتابة تاريخ بطولى شبه أسطورى بصرف النظر عن اقتراب الوقائع أو ابتعادها عن الأصل التاريخى

**هدى وصفى:**

هل نعتبر هذا نوعاً من الاقتباس؟

**سيد ياسين:**

يمكن اعتباره نوعاً من تأثير النموذج أو النص الغربى، النقطة الهامة الثانية، فى سياق هيمنة نماذج ثقافية معينة، هى صورة المثقف المتمرد فى النصوص الغربية، أو بتعبير أدق البطل المتمرد، لقد كان لهذه الصورة أثر هائل فى كثيرة من النصوص الأدبية العربية، وكذلك هيكى وروسو مثلاً، حيث لم يستطع هيكى فى مفهومه للحرية أن يتخطى العتبة الميتافيزيقية الموجودة عند روسو، تحديداً فى الجزء الخاص بالحرية، هذه مسألة مهمة يمكن أن نقتبها فى كثير من الحالات ابتداءً من رفاة الطهطاوى، عندما حاول أن يقدم النموذج الحضارى الغربى فى زمنه، ولكنه لم يستطع تقديم النموذج كما هو، لأن النموذج يستند إلى مبدأ معروف هو أن العقل معيار الحكم على الأشياء، ولذلك اتبع الطهطاوى استراتيجية فى الكتابة تقوم على إلباس بعض العبارات والأحكام عمامة إسلامية، وذلك يعتبره كمال عبد اللطيف أستاذ الفلسفة الغربى رائد الأزواجية فى الفكر العربى الحديث. من هنا فأنا أتصور أنه كان ينبغى علينا دراسة الكتابات المعاصرة للطهطاوى، فهناك سؤال غائب هو: كيف استقبلت كتابات رفاة فى هذا المجتمع التقليدى؟ وهل كانت هناك كتابات أصلاً أم لا؟

## هدى وصفى:

واضح أننا حين نتناول نصوصا بعينها ونحللها، فإن التحديدات تصبح أكثر اتصلا مع موضوع الندوة، الأستاذ سيد القطر نصوصا فكرية وفنية وقرأ بدقة السياق الثقافي المحيط بها، وكذلك الدكتور محمد الكردي، ولذلك اقترح أن نظل على هذه المنهجية، فنتناول نصوصا على مدار مراحل تاريخية مختلفة، مثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي، والشعر الجاهلي وما أحدثه من تفاعلات، وهكذا حتى صلاح عبد الصبور وحجازي وعبد الحكيم قاسم، حيث نجد في بعض النصوص جراه اقتحام للمقدسات.

## سيد ياسين:

عند صلاح عبد الصبور ؟

## هدى وصفى:

في نص مسافر ليل مثلا، حيث ترد جملة: "قتل الله وسرق بطاقته الشخصية"، محمود نسيم يمكن أن يحدثنا عن ذلك.

## محمود نسيم:

ترد الجملة في سياق لعبة ابتلاع أوراق الراكب التي يمارسها عامل التذاكر الجلاب، فتصير بطاقة الراكب أوراقا بيضاء مبروقة من حوزة فرد موجود منذ قديم الأزمان لم يوجد بعد أو لم يوجد قط، لكننا نسع عنه بكل مكان، ويصير الراكب متهما بقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية، ويصبح عامل التذاكر واليا للقانون، ويتحول السياق المسرحي إلى محاكمة هزلية أخرى مثل محاكمة الحلاج، ويفضي المناخ الكابوسي إلى فعل مادي وهزل، فيقتل الجلاب ضحيته، ويطلب من الراوي مساعدته في حمل الجثة.

## هدى وصفى:

أيضا، وبعد مرحلة عبد الصبور، خلال السبعينيات مثلا، هناك ترددات متنوعة ولعب مكثف على الوتيفة الدينية، شعراء إضاءة بشكل عام، وعبد النعم رمضان، وآية جيم "لحسن طلب.

## محمود نسيم:

ابتداءً من التسمية "آية" المستمدة من القرآن. وهذا يقضى بنا إلى مدخل هام في رصد العلاقة المركبة والمتشابكة بين الدين والفن، والتي يمكن أن نرصد تجسدها الأول في العلاقة بين القرآن والشعر، وهي علاقة جدلية قامت على التماثل والاختلاف في الوقت نفسه، حلل هذه الجدلية بشكل وافٍ نصر أبو زيد في مفهوم النص. القرآن منذ البداية حرص على نفي صفة الشعرية عنه: وظيفته ومصدرا وغاية، رغم ذلك ظل التماثل في الجوهر قائما، مصدر القرآن وحى يتنزل به جبريل، ومصدر الشعر قرين من الجان. المصدران متناقضان، لكن بينهما تماثل ما، ففي الحالتين المصدر مفارق للتجربة، متعال عنها، مجرد وغير بشري. الشاعر معبر عن القبيلة ومنشدها، حاجيا ومادحا، والنبي مبلغ رسالة يسعى إلى تغيير الواقع وبنائه وفق صورة منزلة. نفي القرآن الشعر إذن، فيما بعد حدث تحول لافت، أصبح الشعر مصدرا لتفسير ماغض من القرآن وما استعصى من لغته وتراكيبه، ولعلنا نذكر النص الدال على ذلك: "إذا تعاجم عليكم شيء من القرآن فعليكم بالشعر، فإن الشعر ديوان العرب". هذا التماثل والاختلاف منذ التجسد الأول للعلاقة المركبة بين الدين والفن، وضع جذور التوفيقية الأولى في تصوري حتى عندما تحدثت الأشاعرة عن أن القرآن من صفات الله لامن أفعاله، كان هذا تجسيدا لثنائية أخرى غير محلولة بين الصفات والأفعال، وظلت هذه الثنائيات والزرعات التوفيقية سائدة في الثقافة.

سيد ياسين:

ولكن المسألة اتسعت بعد ذلك، ولم تعد مقتصرة على القرآن والشعر، فقد ظهرت أنواع أدبية كاملة كالرواية والمسرح أعطت العلاقة أبعاداً متعددة، توافقا واتصالا وليس فقط تضادا وصداما مع الرؤية الدينية

محمود نسيم :

هذا صحيح، وهذا يجعلني أعود إلى اقتراحك الخاص برؤية العالم، وفق منهجية جولدمان، فكما تعلم، هناك ثلاثة مستويات: الوعي الممكن والوعي الضمني، ثم رؤية العالم الموجودة على هيئة مقولات لدى فئة أو جماعة اجتماعية معينة، ولذلك قيل في توصيف منهج جولدمان إنه كانطية بدون كانط. هذه المستويات الثلاثة نجدها موزعة في أعمال إبداعية كثيرة، فليست كل الأعمال مبنية على رؤية عالم، بل هناك أعمال مختلفة تعكس الوعي الممكن، بطابعه الجزئي، اللحظي، المباشر، والعاير.

هدى وصفي:

ولكن علينا أن نلاحظ أن مصطلح رؤية العالم قد تم تجاوزه ونذكر هنا انتقادات تيري إيجلتون من منظور ماركسي، وبارت من منظور بنيوي لعمل جولدمان، ولم يعد المفهوم قادراً الآن على التعامل العلمي مع الظواهر الفنية والاجتماعية.

سيد ياسين:

ماذا عن كتابات نجيب محفوظ؟

محمود نسيم :

محفوظ أعماله مختلفة لأنها مبنية على التراتب وتعدد المستويات، ففي نصوص الستينيات "اللسن والكلاب، الطريق، الشحاذ، وغيرها"، نلاحظ أن هناك مازقا حادا دائما ما يواجه الشخصية الأساسية، وهي في سعيها إلى تجاوزه تلجأ إلى رجل الدين الذي يضيء على الحوار والأزمة طابعا مجملا، ميتافيزيقا، ولكنه لا يقدم حلا أو صيغة تجاوز. سعيد مهران في اللسن والكلاب ذهب في أزمنة العاتية إلى شيخ زاوية دون أن يعود بشيء، وبطل الطريق في بحثه الذاتي، والرمزي، عن الأب، وهكذا هناك دائما جانب اليقين الذي يمثله رجل الدين المتواجد بكثافة في أعمال محفوظ، ولكن كمرجع أو ملجأ غير فاعل في التحول والتطور.

هدى وصفي:

أريد الآن الانتقال إلى الروائي فتحي إمامي ليحدثنا من واقع تجربته الإبداعية عن كيفية اشتغال المبدع على الأشكال والقيمات الدينية.

فتحي إمامي:

سأركز على مجموعة نقاط وردت في المحاور والحوارات السابقة. قد يبدو للوهلة الأولى أن التباينات بين المبدع والدين حدثت فقط مع المؤسسة الدينية المتجمدة، الراضة للتطور، ولكن السلطة الحقيقية في تصوري هي النسق العقائدي للدين، والذي لم يحدث ولمرة واحدة أن اجتزأ أحد وتناقض معه. حتى أنا عندما كتبت رواية "نهر السماء" لم أستطع التصريح في النهاية بأن الظاهرة الملوكية تركز إلى أسانيد دينية. وعلى ذلك، هناك - لدى - أسئلة قبلية حول طبيعة الثقافة والهوية، فما العمر الحقيقي للوعي المصري؟ سبعة آلاف سنة كما هو شائع لدينا؟ أم مئتان فقط من السنين منذ اكتشاف حجر رشيد؟ وهل الوعي بالتاريخ لدينا يعمل على مستوى العقل الباطن أم العقل الواعي؟ وما طبيعة التداخل، الذي لم يحسم بعد، بين الفكر الرفي الزراعي المتخلف وبين وعي الجماعة، بحيث يبدو كثيرا أن الفكر العلماني سطحي ومقحم على

الجماعة بينما الفكر القدرى التواكلى هو المهيمن والسائد؟ نحن نردد كثيرا وتدعى أن عمر الوعى لدينا سبعة آلاف سنة، بينما ألاحظ أن عمر الوعى الحقيقى قصير للغاية قد لا يتعدى مئتى سنة.

سيد ياسين:

اقترب بنا أكثر من تجربتك، واضرب لنا أمثلة من روايتك "نهر السماء".

فتحى إمبابى:

فى "نهر السماء" طرحت علاقة المؤسسة الدينية بالعالم والماليك، ظاهرة الممالك استمرت لمدة ستمائة عام، كنت أمام أسئلة محددة تواجه هذه الظاهرة الغريبة: كيف يحكم المبيد؟ لماذا لم تتمكن المؤسسة الدينية من الابتعاد من هذا الإنتاج المتواصل للتخلف، بكل ما يكونه من أوضاع هى فى النهاية ضد الطبيعة البسيطة للبشر: ضد الحرية. هذه إشكاليات متعلقة بالإسلام تحديدا، ومرتبطة بالتالى بالقداسة؛ فالنص الدينى مقدس، وبالتالى نعجز عن التعامل معه إلا بشروطه، والنتيجة، فى تصورى، هى ما نحن عليه الآن: تاريخ سطحى وليس نقديا، وشيوع ما أسميه التصور السننى الذى يتسم بالميل إلى المحافظة والتعاون مع السلطة وحمايتها.

محمود نسيم:

أرى أنك تفرق بين الإسلام السننى والأشكال الأخرى، أى أن النص الدينى متعدد وليس أحاديا أو كليا.

فتحى إمبابى:

أرى أن المؤسسة الدينية لم تستطع أن تتجاوز مازقها التاريخى، ولم تستطع أن تتعامل مع الآتى، المعيشى، والراهن، وارتبطت بكل طاقتها التبريرية بالسلطة، تلك التى تنتج بدورها كل ما هو رجمى ومحافظ، وفيما أتصور، فإن كل ما حصلنا عليه من تقدم هو ناتج الطاقة الذاتية للتطور لا نتيجة قيام المؤسسة الدينية بمواجهة مسؤولياتها تبعاً لذلك - فى كل لحظة - يمكن لشخص محافظ أو متطرف أو مهووس أن يأتى ويميدنا بالكامل إلى الرعب رقم صفر، وتجد نفسك متدحرجا إلى الورا، منخرطا فى صدام يرجعك فورا إلى البدايات.

هدى وصفى:

عفوًا للقطع، ولكن كلامك يبدو إطلاقيا عن المجتمع، نحن لازلنا نذكر الحوار الذى دار بين: لماذا أنا ملحد؟ ولماذا أنا مؤمن؟ كان المجتمع آنذاك قابلا للحوار ومحتويا له، الآن لا، هذا يودى إلى نوع من المراجعة النقدية للسياق المنتج للحوار فى مرحلة المصادر له فى أخرى، وليس إصدار أحكام مطلقة، كما أن حديثك عن الثقافة الريفية واقتنائها لديك بالجمود والتخلف قد تبطله وقائع معينة؛ فطه حسين من مفاغة والمجددون بشكل عام لدينا لهم جذور ريفية، ثم ما تفسيرك لكون أغلب الذين تربوا تربية دينية منغلقة هم أكثر الناس تمردا على هذه التربية فى الإبداع، والأمثلة كثيرة، ومعرفة.

فتحى إمبابى:

هذا طبيعى فى اعتقادى، قد يكون هناك تمرد أو رفض. ولكن التجاوز مسألة أخرى. فأنا أتصور أنه لا يمكن لأى مبدع، روائيا كان أو شاعرا، أن يتخلص بسهولة أو يتجاوز الكتاب المقدس أو القرآن لما فيهما من صياغات جمالية ولغوية فائقة.

هدى وصفى:

أود الآن الانتقال إلى محاور أخرى، وأنا أعلم أن لدى الأستاذ السلامونى نصا جاهزا، ومكتوبا، أقترح الاستماع إليه ثم العودة بعد ذلك للتداول.

## أبو العلا سلاموني:

أرجو منكم سعة الصدر، نظرا لطول الورقة وأيضاً لبعض الأفكار فيها؛ ففي ظني أن الإبداع العربي لم ينتبه جيداً إلى رصد ظاهرة التطرف الديني في حركة المجتمع العربي الحديث، وظل بعيداً عن خوض غمار التجربة. إما طلباً للسلامة أو خوفاً من المواقب أو جهلاً وتجاهلاً لأهميتها، وإذا كانت هناك إبداعات في هذا الصدد فهي متواضعة وضئيلة إلى حد كبير، إننا لنعجب أن تثار قضايا هامة مثل السلطة الدينية والسلطة المدنية ومصير الخلافة ونظم الحكم الديمقراطية والعلمانية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - وهي الفترة الليبرالية في تاريخنا الحديث - ولا ينتبه الإبداع لهذه القضايا ولا يتصدى لها إلا في إطار تقليدي مثلما فعل الطهطاوي ومحمد عبده وعلى عبد الرازق وطه حسين وسلامة موسى وغيرهم وكل هؤلاء جاءت اجتهاداتهم بعيداً عن الإبداع بأنواعه المختلفة.

لم يفكر المبدعون في تناول هذه القضايا الجوهرية التي كان من الممكن لهم أن يسهموا بإبداعاتهم في التأثير على حركة المجتمع وتوجيهه نحو مسار الدولة المدنية بدلاً من الردة التي كبّلت مساره فترات طويلة وجعلت خطواته خطوة للأمام وخطوتين للخلف. وكما هو معروف فإن العالم المتقدم لم يخط خطواته الواسعة إلا عندما نحى السلطة الدينية عن السلطة المدنية وذلك من خلال صراع طويل ومريع أدى في النهاية إلى تأكيد السلطة المدنية وسلطة الشعب وتاصيلهما.

لقد خاض مجتمعنا المصري الحديث معارك كثيرة في إطار تأكيد هذه السلطة المدنية. تبدت بشكل جوهري حين تصدى للملك فؤاد الأول المستنيريون من الأحزاب المصرية وعلى رأسهم الشيخ علي عبد الرازق - الذي ينتمي إلى حزب الأحرار الدستوريين - ليفسد على الملك محاولته أن يستعيد نظام الخلافة ليكون خليفة للمسلمين ويصدر كتابه الخطير "الإسلام وأصول الحكم" مؤكداً أن نظام الخلافة - بل كل النظم السياسية - لا علاقة لها بالإسلام ومن ثم يكون نظام الحكم شأنًا من شئون الدنيا لا الدين.

ورغم خطورة هذه الدعوة وأهميتها، وما أعقبتها من أحداث جسام إلا أن الإبداع مر عليها مر الكرام.

وتكررت الواقعة نفسها بعد موت الملك فؤاد وتولى ابنه فاروق الحكم حيث حاول زبائنته تنصيبه تنصيباً دينياً؛ فتصدى له حزب الوفد وأفسد عليه خطته في تحويل المجتمع المصري من الحكم المدني إلى الحكم الديني.. ومرة أخرى لم يكن هناك صوت للإبداع يعبر عن هذه الواقعة ولا عن الوقائع التي جاءت بعدها حينما حاول فاروق أن يجعل من نفسه خليفة للمسلمين، بل وادعى نسبه إلى آل البيت، وأطلق لحيته، وسمى نفسه الملك الصالح، ودخل حرب فلسطين من باب الدعاية الدينية.

وحينما نمت دعوة الإخوان المسلمين تلك الدعوة الفاشية التي استخدمت وسائل العنف والإرهاب بجهازها الخاص، وقتلت رئيسين للوزراء، وأحد كبار القضاة، ونسفت الكثير من المؤسسات الاقتصادية، والفنية، وكدمت الأسلحة بحجة تحرير فلسطين، وأسهمت في القضاء على الديمقراطية وتأييد قرار حل الأحزاب في عهد الثورة؛ لتبقى وحدها الحزب الوحيد، وأرادت الوصول إلى الحكم بمحاولة اغتيال رئيس الجمهورية... كل هذه الأحداث الجسام وحركة الإبداع تكاد تكون نائمة في العسل لا تدرك أهمية هذه الظاهرة الدينية الفاشية وخطورتها على حركة المجتمع.

سامي خشبة :

هل يمكن التوقف قليلاً لقول ملاحظات أولية، ثم نعود إلى الورقة لاستكمالها؟

## أبو العلا السلاّمونى:

نعم، هذا ممكن .

سامى خشبة:

تعقيبا على ماجاء فى ورقة الأستاذ أبو العلا، أنا لا أتذكر بالمرّة أية أسماء أو نماذج لأعمال إبداعية تناولت القضايا التى أشار إليها، مثل قضية إلغاء الخلافة، أو هيمنة المؤسسة الدينية، أو الخلاف الحاد، الشهير، بين الشيخ محمد عبده والمؤسسة الأزهرية التقليدية.

محمود نسيم:

هناك قصيدة أحمد شوقى ضد إلغاء الخلافة<sup>(\*)</sup>!

سامى خشبة:

لكن تعادلتها قصيدته فى مديح كمال أتاتورك عقب انتصاره على اليونانيين:

الله أكبر كم فى الفتح من عجب ياخالد الترك جدد خالد العرب

محمود نسيم:

هذه القصيدة قبل إلغاء الخلافة، ولكن بعد إلغائها كتب شوقى مرثية شعرية.

صلاح السروى:

عندما تحدث شوقى عن أتاتورك تحدث عنه باعتباره قائدا مسلما انتصر على كفار، وليس باعتباره عثمانيا، وهو فى فعله ذاك يماثل "بايرون" فى كلامه عن الحرب التركية اليونانية<sup>(\*\*)</sup>.

محمود نسيم:

نعم، ولكنى أتكلّم عن الواقعة التى تحدث عنها السلاّمونى؛ فنص شوقى ضد إلغاء الخلافة وليس العكس.

سامى خشبة:

هذا نص استثنائى يؤكد القاعدة التى ذكرها السلاّمونى، وأنا أريد أن أبحث عن تفسير أو مبرر، فى هذا السياق، أتصور أن الإبداع الروائى كان ضعيفا فى تلك الفترة، وكذلك المسرحى، ولكن الشعر كان حاضرا بكثافة.

صلاح السروى:

والشعر كان تقليديا يحاكي نماذج قديمة، كان الشعراء يتكسبون بشعرهم، سواء كان شوقى فى علاقته بالقصر، أم حافظ إبراهيم فى مولاته لمحمد عبده أولا، ثم الحزب الوطنى، ثم الأسرة الأباطنية، ثم صمته تماما بعد توليه دار الكتب؛ إذن الشعر لم يكن إبداعا مستقلا يطرح رؤية وموقفا، ولكنه كان أقرب للدور الإعلامى تابعا لمن يمول .

(\*)

القصيدة المشار إليها هى قصيدة شوقى فى رثاء خلافة الإسلام، والتى يقول فيها:

عادت أغاني العرس رجع نواح	وألهمت بين معالم الأفراح
كفنت فى ليل الزفاف بثوبه	ودفنت عند تلمس الإصباح
الهند والهة، ومصر حزينة	تبكى عليك بمدح سحاح
والشام تسأل، والعراق، وفارس	أمحا من الأرض الخلافة ما؟!

(\*\*) هى قصيدة الحاج تشايلدا رولد التى تتكلم عن حرب الأسبان ضد نابليون، ثم ألبانيا واليونان المكافحتين ضد الأتراك. (راجع: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية، د. عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤، ص ٢٦).



سامى خشبة:

هناك استثناءات بالقطع.

صلاح السروى:

ربما كان "الفايى" هو الاستثناء الوحيد.

سامى خشبة:

لا، لم يكن الاستثناء الوحيد، وأتصور أن توصيفاتك مبالغ فيها، سينية شوقي التى كتبها فى منفاه إبداع راق، وكذلك الشعراء الآخرون الذين شكلوا فى تقديرى مرحلة هامة من مراحل التطور الشعرى، ولكن تلك نقطة جانبية، فما أود قوله الآن - اتصالا مع موضوع الندوة - هو أن الشعر كان صادرا بشكل عام عن بعد وطنى حل محل البعد الدينى الذى كان مهيمنا فى مراحل سابقة .

صلاح السروى:

ربما لوجود الاحتلال

سامى خشبة:

مؤكد، ولكن اللافت هو نمو البعد الوطنى الذى احتوى بداخله البعد الدينى وليس العكس، الوطن كون الإطار العام وليس الدين فى هذه الفترة، حدث هذا طبعا نتيجة تطورات وتحولات سياسية واجتماعية، الثورة العرابية وإخفاؤها، دنشواى، دور مصطفى كامل، وغير ذلك.

صلاح السروى:

استخدم الدين هنا باعتباره أحد دعائم الوطنية .

سامى خشبة:

ماكان يشغل الناس آنئذ هو الوطن. سواء حلت الخلافة أم لا؟ لم تكن هناك شواغل كبرى سوى فكرة الوطن، أقول ذلك وأركز عليه وفى ذهنى متغيرات الثمانينيات والتسعينيات، حيث سعى التيار الدينى لإلغاء الوطن وتأكيد الهوية الدينية لا الهوية القومية.

هدى وصفى:

وهذا يؤكد نسبيا كلام الأستاذ أبو العلا، ويجعلنا نعيد التأكيد، مجددا، على مفهوم السياق؛ ففى سياق معين، تم وضع الوطنى مقابل الدينى، وتلك نقطة غائبة فى طرح الأستاذ أبو العلا الذى رصد وقائع معينة، وتساءل أين المبدع؟ دون أن يتأمل السياق المنتج والمكون لأنماط الإبداع.

أبو العلا سلامونى:

ربما لم أكن مهتما بالسياق قدر ماكنت مهتما برصد وقائع دالة، وهذا ضرورى ومبرر فى إطار الفكرة التى أود طرحها للحوار، فحين يواجه على عبد الرازق الملك فؤاد ويبطل مشروعه القائم على الخلافة، كان هذا مثار خلافات وصراعات محتدمة على المستوى الاجتماعى والثقافى العام، ولكن أين المبدعون؟

هدى وصفى:

مصطفى كامل كان يؤيد وجود الخلافة، وبنى مشروعه التحررى فى إطار التواؤم وليس التناقض معها، إذن كانت هناك رؤى متعددة.

## صلاح السروي:

ما طرحه الأستاذ سامي خضبة حول السياق التاريخي الذي أنتج الوطنية، واندرج البعد الديني في نسيجها الكلي، مسألة هامة تفسر ظواهر وإبداعات متعددة، كقصيدة حافظ إبراهيم التي مجدت اللغة العربية وانتصرت لتجددها وقدرتها على استيعاب التطورات العلمية والفكرية والتي كتبها رداً على دنلوب وبعض الجماعات التي اتهمت العربية: لغة ودينا، هذه القصيدة دالة على استيعاب الوطني للديني، ولكني أود - تحاوراً مع فكرة الأستاذ سامي وتداخلها معها - أن أشير إلى أن الرواية التي ظهرت وبدأت في النمو خلال تلك الفترة هي ظاهرة مدنية صرفة؛ فهي لم تكن ذات منطلقات دينية على أي نحو، أكثر من ذلك، هل نحن بحاجة لنذكر نجيب محفوظ باعتباره واحداً ممن تناولوا الوضعية الاجتماعية التاريخية إبداعياً؟

## هدى وصفي:

هذه فترة لاحقة، ولكن حديثك عن وجود ظواهر إبداعية مدنية لا ترد إلى الدين مباشرة، حديث صحيح، ما تعليق الدكتور محمد الكردى؟

## محمد الكردى:

كلام السلاموني ينطبق على فترة تاريخية قديمة أو سابقة على تبلور الأنواع الأدبية وتطورها، ربما كان الشعر هو النوع الوحيد الذي كان يعبر عن هذا الربط بين القضايا الدينية والقضايا الإبداعية، وأريد إضافة أن المفهوم الديني سابق على المفهوم الوطني لأنه مرتبط بفكرة الأمة التي تتجاوز مفهوم القومية أو الوطن القومي، ذلك الذي لم يظهر إلا مع الليبرالية؛ حيث ظهرت فكرة المواطنة كما نجدها عند لطف السيد.

## هدى وصفي:

الأستاذ السلاموني ذكر أن الإبداع لم يواكب القضايا الاجتماعية والدينية الكبيرة مثل الخلافة وغيرها، ما رأي الدكتور صلاح قنصوة؟

## صلاح قنصوة:

ماذا نتصور أو نفترض أو نتوقع لكي نقول إنه لم يكن هناك إبداع حوارى؟ أو أن أحداً لم يعبر عن هذه المرحلة؟ وقبل أن نصدق أنه لم يكن هناك إبداع، ما التجليات التي يمكن من خلالها أن نقول إن هذا لم يحدث؟

## هدى وصفي:

باعتبار أن الأنواع الإبداعية لم تبد أية إشارة للتغيرات الفكرية في المجتمع الخاصة بالدولة الدينية أو طرح الخلافة؟

## صلاح قنصوة:

أعتقد أن الجانب المفتقد هنا ناشئ عن أننا نسقط الموجود حالياً على ماكان قبل ذلك، لم لانقول ببساطة إن المسألة لم تكن مشكلة أو موضوعاً وأن ماكان يشغلنا هو القضية الوطنية وقضية العلمانية بالمعنى الأصلي وليس بالمعنى السيئ، المستخدم الآن، سأذكر واقعة دالة، عندما أتى "الراعي" وأعلن عن رغبته في تنصيب الملك فاروق في القلعة، قام النحاس باشا ببساطة شديدة ودون أن يعترض أحد، قائلاً: نحن دولة علمانية، ولم يتوقف أحد ليقول العلمانية خطأ مثلما يقال الآن، نحن الآن في فترة تدهور وانتكاس؛ فلأنك تلاحظ هذا الآن، تسقطه على التاريخ، وهذا طبيعي.

## أبو العلا السلاموني:

هذا تفسير لتساؤلي الخاص بغياب الإبداع.

## صلاح قنصوة:

النحاس الذى قال ذلك كان رجلا متدينا ينظر له أحيانا كشيخ، هذه المسألة لها دلالة خاصة، وهى أن الناس لم يكونوا منشغلين بهذه المسألة، التغيرات التى حدثت بعد ذلك أفرزت ظواهر مختلفة لأسباب متعددة، وأنا لدى تفسير، ربما يكون متطرفا لذلك، ولكننى أراه مقنعا، وهو انكسار اليسار وتراجع، لأن اليسار يمثل النقد الجذرى للراهن وأفق المستقبل وهو عنصر التوازن الطبيعى، أمريكا والسادات ضربا اليسار وأضعفا بذلك التوازن الضرورى لبناء المجتمع.

## هدى وصفى:

الحقيقة لماذا نطرح الآن هذا المحور؟ لأننا نلاحظ أن هناك عودة للمقدس فى العالم وليس فى مصر وحدها، حتى لو وضعنا فى الاعتبار كلام الدكتور قنصوة حول المراحل السابقة فى التاريخ المصرى، وكيف كان هناك نوع من التجاوز الضمنى للقضايا الدينية، رغم ذلك، فى الغرب وفى الرحلة ذاتها، كان هناك استلهم للمقدس فى الأعمال الإبداعية، والسؤال الذى ألح عليه وأكرهه، لماذا يعود المقدس الآن بهذه الكثافة؟

## سامى خشبة:

قبل التداخل مع سؤالك يا دكتورة هدى، لدى اعتراض على ما ورد فى تحليلات الدكتور قنصوة حول أمريكا والسادات، وذلك لأن اليسار بمفهومه الشامل لا يمكن اختزاله فى الماركسية أو الشيوعية، بل يتجاوز ذلك إلى صيغة أكثر جذرية تشمل المفهوم الواسع الانتقادى والبديل للعالم القديم نفسه، بحيث تبدو عودة المقدس الآن كما لو كانت استرجاعا للعالم نفسه، العالم الوسيط.

## صلاح السروى:

نوستاليجيا؟

## سامى خشبة:

ليس فقط، لكن النوستاليجيا متضمنة، ولكن المسألة تتعدى الحنين الجماعى لصورة ماض تم تكوينه - وهما - بشكل مثالى. ما أود الإشارة إليه هو أن المشروع الحدائى بأكمله، المشروع التضامن الليبرالية والعلم التجريبي الوضعى، وحتى الديالكتيك وما نبع منه، هذا المشروع بأكمله، بتجلياته المختلفة، سقط ولم يستطع تحقيق المطالب الاجتماعية ولا التوازنات الفردية، فماذا يتبقى؟ الله الذى تقوله الأديان والفلسفات، والذى يجسد قيما عليا مطلقة، حتى الشيطان نفسه الذى يمثل كائنا علويا، أحد طرفي ثنائية (مع - ضد).

## صلاح قنصوة:

نوع من الملاذات العليا.

## سامى خشبة:

بالضبط، لكن انعكاس هذا التصور فى الإبداع جاء مختلفا، صحيح هناك علاقة بين هذا المناخ والإبداع، ولكن المبدع جوهريا مختلف مع السائد، يريد أفقا آخر حتى لو التجأ إلى هذا الكائن العلوى أو نقيضه الشيطان

## صلاح السروى:

أعتقد أن هذه الفكرة تمثل جوهر الإبداع الحديث

## هدى وصفى:

كيف ذلك يا دكتور صلاح؟

## صلاح السروى :

الهروب للشيطان أو تمجيده باعتباره نموذج التمرد، يشكل جوهر التجربة الرومانسية بمرحلتها، الأولى التى سماها البعض البيرونية لطابعها التفاؤلى، والثانية التى غلب عليها الاحباط والانكسار، فى المرحلتين هناك تمرد على الأشكال والصيغات السابقة، وربما تكون المرحلة الثانية أكثر جذرية وتطرفا من حيث ابتعاثها عناصر التمرد الفاعلة فى الثقافة الإنسانية خاصة التمرد الميتافيزيقى، فى إطار ثقافتنا الحديثة - مثالا - نجد واحدا من أهم المهجريين وهو "نسيب عريضة" يحتج على الله قائلا ما معناه "لو كنت ربا فى السماء ونزلت إلى الأرض لاستغفرت عبدي لكى يتوب علىّ لأننى تسببت له فى كل هذه المظالم" هذا نص هام إذا لم تخنى الذاكرة، وهناك أيضا قصيدة الطلاس أو التساؤلات الشهيرة لإيليا أبو ماضى، وكذلك العقاد فى "ترجمة شيطان" رغم انضوائه داخل أطر الثقافة الإسلامية .

## سامى خشبة:

مع استدلالاتك الهامة، يمكن لنا أن نقرب أكثر من المحاور المطروحة، إذا تناولنا أعمالاً أكثر راهنية، "أولاد حارتنا" مثلا، بماذا تصفونها نقدياً؟ "بارودى" أم "أليجورى"؟

## صلاح السروى:

أمثلة.

## صلاح قنصوة:

الأمثلة لها معنى معين فى إطار النقد العربى، الترميز الشفاف، وهذا أليجورى، أما الرمزية فشىء آخر، فالترميز الشفاف علاقة واحد بآخر: إبليس يصبح إدريس، وأدم هو آدم.. وهكذا.

## سامى خشبة:

فى الرواية مستويات متعددة ورموز مركبة، ابتداءً من الخير المتقدم والمتدرج من جيل "رفاعة" لقاسم، وحتى عرفة الذى كان أشبه بشيطان خيّر، ينحدر من سلالة أنبياء مع أنه رافض لهم، وعندما يموت يتحول إلى رلّ.

## صلاح السروى:

هكذا العلم عند الوضعيين، علم مطلق يأخذ طابعا إنسانيا.

## صلاح قنصوة:

لكن رؤية محفوظ تتطوى على فرضيات مختلفة، فهو لا يقدم العلم دون قيم روحية تحدث توازنا.

## سامى خشبة:

ولهذا مات "عرفة" وظهر تلميذه "حنش" الذى التفت حوله الناس، أخذ كراسة التعاليم ومعه العلم لا الدين.

## صلاح قنصوة:

إذا كنا نركز على عالم نجيب محفوظ ورؤيته الكلية، فالعلم لا يكون وحده، كان موافقا على أن يكون رفاعة وحده، وكذلك قاسم، ولكن العلم لا، وهذا موجود فى "الشحاذ".

## سامى خشبة:

وهذا ما أود قوله، فلدَى محفوظ، فإن المقدس التقليدى لم يكمل مهمته، لم يحقق العدل والحرية، ولكى يكمل هذه المهمة ينبغي أن يحتفظ بقيمه مع العلم.

## صلاح قنصوة:

أنا أتصور العكس، في إبداعات محفوظ وخاصة النص الذي نرتكز عليه الآن "أولاد حارتنا" يمكن أن يوجد الدين ويستمر بدون العلم، لكن العلم وحده لا يكفي، هذا تحديد مجمل يمكن أن نجد تجسده في أعمال محفوظ المتعاقبة. ولكن ما هو موجود ومستمر بكثافة هو الروح المتصوفة، وهذا ما يتبدى واضحا في "الشحاذ" وفي مشهد النهاية تحديدا حيث ترد الجملة الأخيرة بكل دلالاتها المكثفة: الحقيقة التي تبحث عنها بداخلك، ولماذا تركتني؟ أنا طول الوقت معك، بهذا التصور أنا أرى الرواية رمزية وليست أليجوري، لماذا؟ لأنها ليست علاقة شخص بآخر بل نسيج مركب ومتعدد، عندما وقف "عمر الحمزاوي" عند الهرم في الفجر، شاعرا بالتوازن والامتلاء الوجودي، بعد ذلك وعبر الرواية كلها، وهو يشحذ هذه اللحظة مرة أخرى، انخرط في تجارب متعددة، الجنس والعلم والثروة، ولكنها أبعدت ولم تقربه، أقصته ولم تدنيه من وجوده الذاتي، وفي النهاية المتأهة والموت.

## هدى وصفي:

ولماذا لا نفسر أزمته في إطار مجتمع إشكالي منقسم على ذاته أدى إلى إنقسام الشخصية، هناك في النص هلاوس سمعية وبصرية، هل نرد ذلك فقط إلى ما هو وجودي، إلى أزمة في العلاقة مع الله، لماذا نجرد الأزمة ونختزل التجربة، هناك بعد اجتماعي واضح في أزمة عمر الحمزاوي، ماضيه الثوري وصديقه الخارج من المعتقل وابنته التي أحبت هذا الصديق الذي يمثل الماضي الهارب، والمائل مع ذلك بكثافة، مع بعد أراه هاما، فصديقه يشكل له ضمنا النقيض، وحين تحبه ابنته، فمعنى ذلك أنها تحب الضد وترتبط بالنقيض، بكل ما يشي به ذلك ويحملة من دلالات أدت إلى تعميق الأزمة، الدكتور قنصوة ركز على مشهد النهاية، فهل نذكر مشهد البداية، الأزمة بدأت عندما رأى عمر الحمزاوي شابا يعاكس ابنته على شاطئ البحر في الصيف، فتنبه كأنما فجأة إلى أن ابنته كبرت ولم تعد طفلة، ثم تتابعت الرواية.

## صلاح قنصوة:

هي أزمة مركبة تشمل أبعادا وجودية واجتماعية، ولكنني أثرت التركيز على البعد الوجودي لاتصاله النسبي مع المحور المطروح للتحاور في الندوة، فهناك بعد ميتافيزيقي، بدرجة ما، في أزمة الحمزاوي، وهي مرتبطة بالرؤية الكلية لنجيب محفوظ.

## محمد الكردي:

وهي رؤية ذات طابع توفيقى بين الوجود والإنسان، بمعنى أن الرؤية هنا فينومونولوجية، لأن الدين يدخل في تجربة المعيش واليومى، بينما العلم لا علاقة له بالتجربة الحية، إذ يعيش في عالم الدقة والضبط والتجريد.

## سامي خشبة:

لدى سؤال مفاجئ، هل يؤمن نجيب محفوظ بالديالكتيك، بالتناقض الكامل؟

## صلاح قنصوة:

أعتقد أنه أقرب إلى وحدة الوجود.

## سامي خشبة:

هناك احتمال إذن لأن يكون محفوظ هرمسيا، الهرمية التي ترفض التعارض وتؤمن بوحدة كل الأشياء.

## محمد الكردي:

بمعنى أن هناك أسراراً في الوجود.

## سامى خشبة:

هذه الأسرار توحيد كل التعارضات الظاهرة، كل ما هو متعارض ظاهريا، متوحد فى الجوهر.

## محمد الكردى:

ولكنى قرأت "أولاد حارتنا" ورأيت فيها منحى مختلفا، وتجربة يائسة، بمعنى ما، فمصر أنتها كل الديانات: اليهودية والمسيحية والإسلام، وكلها لم توفق فى تغيير طبيعة الناس، ثم جاء العلم ولم يحدث هو الآخر تغييرا.

## هدى وصفى:

الارتكاز على الإبداع الشاق لنجيب محفوظ يقضى قطعاً إلى تحليلات ونتائج لافتة، ولكنى لا أريد الاقتصار عليه، حتى يتسنى لنا تحليل تجليات الدين فى الإبداع عبر صياغات متعددة توصلا - إن كان ذلك ممكنا - إلى جدلية التجلى وبنية العميقة، الدكتور صلاح السروى يمكن أن يعطينا تصورا فى تلك النقطة؟

## صلاح السروى:

فى ظنى أن القدس لم يفصل عن الإبداع يوما، ولعل استعراضا تاريخيا يبدأ من الأساطير الأولى وكيفية توظيفها إبداعيا حتى العصور المسيحية والإسلامية وما تلاها، يمكن أن يعطينا مؤشرا دالا على الارتباط والاتصال الدائمين بين التجريبتين: الدينية والفنية، على مستويات متعددة، فالعلاقة بينهما علاقة جدل وصراع واستخدام متبادل على مدار التاريخ. فى المرحلة الراهنة، هناك جانبان يمكن رصدتهما: الأول يتمثل فى كون الإبداع معبرا عن اتجاه سياسى محدد يمثل مادة حاملة لمادة فعالة ما، أستخدم تعبير مادة حاملة ومادة فعالة بمعنى معين هو أننى أحمل الإبداع مضامين سياسية واجتماعية ودينية، هنا المبدع يكون ملتحقا بمشروع ثقافى وسياسى معين، فى هذا الإطار يمكن لنا فهم "على أحمد باكثير" مثلا، وكثير من أشكال الشعر فى العصر الإحيائى أو بعده بقليل. الجانب الثانى متعلق بما أسميه: السياق الإبداعى الخاص، فالسياب كان يساريا ومع ذلك استخدم مضامين وتيمات وعناصر دينية، هنا المسألة لا علاقة لها بانتماء للمقدس أو رفض له، ولكنها السياق الإبداعى الخاص، ليورى لوتمان مقولة هامة يشير فيها إلى أن المبدع يتوكل بالتوقع وصولا إلى غير المتوقع، أى أن المبدع يركز على عناصر قارة وملموسة ذات طبيعة إشارية مستقرة لكي ينطلق منها إلى إبداعه الذاتى، من هنا نفهم مثلا إعادة توظيف الحلاج فى الأدب الحديث، للوهلة الأولى، قد يبدو أننا أمام توجه صوفى لعبد الصبور أو أدونيس ولكن المسألة فى تقديرى لا تتعلق بكون الشاعر منتما إلى مشروع الحلاج الدينى ولكنها متعلقة بطرح إشكالية محددة، متعلقة لدى عبد الصبور مثلا بالعلاقة بين الكلمة والسيف.

## هدى وصفى:

لكنك تغفل جانبا أساسيا يتعلق بسطوة الغرب الإبداعية ولا أقول هيمنته، هل كتب عبد الصبور الحلاج صادرا فقط عن تطوره الذاتى أو ما تسميه أنت السياق الإبداعى الخاص، أم كتبها - بالإضافة إلى ذلك - تحت تأثير معين نعرفه جميعا باليوت، أدونيس وسان جون بيرس مثال آخر، أنا عندما درست طه حسين وجدت ما يشابه ذلك، لا أقول إن للنصوص العربية أصولا أولى غريبة ولا أقول إنها منقولة، ولكن إغفال ذلك الجانب خطأ منهجى فيما أتصور.

## سامى خشبة:

صلاح عبد الصبور فى مقدمة الطبعة الأولى للحلاج ذكر أنه بدأ تأليفا يحاكى هاملت، ثم جريمة قتل فى الكاتدرائية، ولكنه بدأ يؤلف شيئا مختلفا بعد أن قرأ مقالة ماسينيون: المنحنى الشخصى لتاريخ حياة الحلاج.

## صلاح قنصوة:

لإعتراض على كلمة الآخر، هي تستخدم على أوجه متعددة. ثم ليس لها دلالة مع ذلك، وتختزل دائما في الغرب، وأنا أتساءل: من هم غيري؟ الشيء الثاني المرتب على ذلك، لأي فنان أو أديب أن يتأثر أو يستلهم أو حتى يتلمذ على من يشاء، سواء كان في الغرب أو الشرق، الأساسي هنا هو إنتاج المبدع وصياغته الجديدة.

## سامي خشبة:

عندما تذكر الدكتورة هدى مثال أدونيس وسان جون بيرس، فلأن أدونيس أخذ كل تشبيهات بيرس للبحر في كتاباته الأولى، هذا ليس تأثيرا أو استلهاما بل شيء آخر، أدونيس في مراحل تالية خاصة مرحلة النغرى أصبح أكثر أصالة.

## صلاح السروي:

عندما حاولت رصد أوجه العلاقة بين المقدس والإبداعي، ركزت على جانبين محددين أشرت إليهما، وعلى التوظيف المتبادل بينهما، وقد أشارت الدكتورة هدى إلى أن مشروعنا ليس قائما فقط على التطور الذاتي وإنما هناك تجليات الغرب، وهذا صحيح، وتكفي الإشارة إلى نشأة نوعين كاملين هما الرواية والمسرح وتطورهما في إطار العلاقة مع الغرب، ليس خافيا هنا أن الرواية الأولى "زينب" تُعد بشكل ما استلهاما لرواية روسو "هيليزا الجديدة" التي ترجمها هيكل نفسه، ولكن العلاقة مع الغرب رغم ذلك ليست آلية أو خطية.

## هدى وصفي:

هذه قضية أخرى تحتاج إلى تفصيل آخر، لكي لا نبتعد عن المحاور المطروحة، رغم أهمية الاستطرادات وتنوعها، ولذلك أرى التركيز مجددا على سؤال أساسي: هل هناك علاقة بين عودة المقدس وبعض الأطر أو المفاهيم التي توظف هذه العودة؟ وعلاقة ذلك بتراجع المشروع الحدائي بأكمله أو انهياره بتعبير سامي خشبة.

## محمود نسيم:

مع استكمال السؤال، لدى ملاحظة مجملة، وهي أننا نتحدث عن المقدس باعتباره شيئا متجانسا وكلها يتجلى في نص ثابت هو أيضا ونهائي، على مدار الندوة كلها، نحن نرصد تجليات المقدس في النص الإبداعي كما لو كان نظاما عقائديا سابقا على التجربة، قبلها، ومسقطا عليها من الخارج، بينما في التاريخ والحاضر معا هو متغير ومتعدد، وكذلك النص الإبداعي. حتى عندما تحدثنا عن الشيطان أدرجناه في المقدس رغم أنه إله نقيض، أي هو في الجوهر اختراق للمقدس.

## هدى وصفي:

نريد إيضاحا من الدكتور الكردى حول مفهوم المقدس.

## محمد الكردي:

القداسة في العربية تعني الطهارة، أما في إطار الثقافة الغربية فهناك مفردتان: ساكره Sacré وسان Saint، الثانية مرتبطة بالإلهي ومبنية على التسامي، أما المفردة الأولى فمرتبطة بالديانات القديمة وأصولها الأولى المرتبطة بعلاقات الدم بما في ذلك الحيض والنفايات وغير ذلك، وهذا ما شرحه بشكل تفصيلي جورج بطاي في كتاباته عن الإيروسية.

## سامي خشبة:

هذه الثنائية لدينا نحن كذلك، فنحن نستخدم المقدس وهو ما يمكن أن يقابل مفردة Saint والمحرم مقابل Sacré.

## محمد الكردى:

صحيح، ولهذا فإن اقتران الشيطان بالمقدس ليس مستغرباً.

## صلاح قنصوة:

ولكن استخدام المقدس فى الندوة مرتبط بالإلهى.

## هدى وصفى:

مرتبط أكثر فى الحقيقة برغبتنا فى استجلاء كىفیات اشتغال ما هو دينى فى ما هو إبداعى، على مستوى الموتيفات أو التيمات أو الاستخدامات اللغوية، وكل ما هو مرتبط بالمحاكاة أو الافتتان أو المعارضة، أى كل ما هو داخل فى تشكيل النص، ومن هذه النقاط، هل يمكن تحديد مفهوم الخطاب الدينى.

## صلاح قنصوة:

الخطاب الدينى فى سياقنا الثقافى له معنيان: الخطاب بالمعنى المحايد، وهو نسق أو طريقة التعبير أو الأداء الخاصة بمجال من المجالات، فهناك خطاب فلسفى تتعدد تحته المذاهب، وعندما أتعامل مع نسق فكرى مبنى مثلاً على الاستدلال المنطقى يمكن لى أن أدرجه فى الخطاب الفلسفى، أى هو مندرج فى إطار طريقة معينة للتعبير والاستدلال، بهذا المعنى، فإن الخطاب الدينى يصبح موازياً للخطابات الأخرى، أى يوجد مع الخطاب السياسى، العلمى، الفلسفى... إلخ، ولكن هناك معنى مغايراً للخطاب الدينى هو السائد الآن فى الحقل الثقافى المصرى، حيث يُطرح باعتباره خطاباً يتسهم قمة الخطابات، ويهيمن عليها، العلاقة بين الخطابات هنا ليست متوازنة بل مندرجة فى إطار هرمى يوجد الخطاب الدينى على قمته.

## سامى خشبة:

الخطاب الدينى ليس مهميناً فقط يا دكتور صلاح، بل نافياً للخطابات الأخرى.

## صلاح السروى:

بالعكس، هو يريد استيعابها كلها.

## سامى خشبة:

بل يلغىها، فالخطاب العلمى، مثلاً، ليس مبنياً على معلومات، ولكنه فكر ومنهج.

## هدى وصفى:

إذن، يمكن للخطاب الدينى أن يكون محايداً أو أن يكون مهميناً وفق السياق المنتج، والكون له، أنا أعرف قطعاً أن الخطاب الدينى لا يمكن أن يكون محايداً لأنه خطاب رؤية واعتقاد وممارسة، وأعرف أن الدكتور قنصوة يقصد الضبط العلمى والتحديد المنهجى الإجرائى لمصطلح الخطاب، وقد أفادنا ذلك ولاشك، ولكنى ألاحظ أن الحوار بدأ يأخذ طابعاً نظرياً، فهل نعود إلى النصوص، لدى سؤال لفتحى إيمابى: كيف تتشكل الرؤية الدينية فى نصك الروائى؟

## فتحى إيمابى:

أكتب الآن نصاً اسمه: (الرقص فى الظلام) مكوناً من أربعة أجزاء، أولها: رقص الجمال، ويحكى قصة قرية تخرج فى قافلة لزيارة مولد سيدى إبراهيم، وأحد أبنائها - بعد هذه الزيارة - فى طريقه للسفر لتحضير رسالته فى علم الكوزموبولوتيك، ومعه خطيبته وهى باحثة علم فى الاجتماع، وكان شعوره ضد هذا، حيث بدأ دراسته فى علم الكون، وتذكر للتصوف وينظر إليه باعتباره أمراً غير مجد؛ إذ أنه يبحث عن كيف كان شكل الكون قبل ١٥ مليار سنة ومن هنا فهو فى طريقه يركب ناقته ومعه الكمبيوتر، ومعه ابنة خالته، والرحلة كلها تدور فى فلك التصوف، وله موقف مضاد والصراع هنا بين الشخصيتين وهناك أدوار أخرى كالأذنون الجنى الذى يخرج كل ١٠٠ سنة



ليتزوج ثم يهرب عبر الفضاء، فهذه المرة بعد خروجه وجد أن الأثير قد صار مزدحماً بالموجات، فحدث خطأ ما وبدلاً من صعوده لجزر (واق الواق) العلوية، نزل إلى السفلية وأحضر ساحرة فعلية وتزوجها، وهكذا القضية أننا إذا نظرنا إلى علم الكون تبدو المسألة أقرب ما تكون للأسطورة فساعة نيوتن الصارمة قد انتهت وأصبحت القضية مختلفة، وابنة خالته التي تحبه دون أن يشعر هو تخاطبه بقولها إنه مجنون عندما ينكر خطوة سيدي إبراهيم الدسوقي بينما يحاول هو أن يعرف كيف كان شكل الكون من ١٥ مليار سنة. وهذه القافلة لحظة سفرها، استطاع الأوروبيون والأمريكان تنفيذ مخطط استطاعوا عن طريقه إزاحة الشمس، فصارت الدنيا ظلاماً في منطقتنا، وتركوا لنا قرصاً صغيراً، والجميع يقولون غدا ستشرق الشمس، وهم يتجهون إلى نور الأنوار، وعمة الشيخ حامد، يقول له يا بني النور في قلب الفلاحين، ويصبح السؤال: هل سحب النور فعلاً أم أن أعيننا هي التي لا تبصر؟

بعد ذلك، وتحت النيل تفرق البنت فتجد مصر الفرعونية.. ويحدث نوع من الفوضى. الجزء الثاني: أقوال في الظلام، إذ يكتشفون أن القافلة عبارة عن مجموعة أكوان: كون للفساد. كون آخر للعرب.. وكل القافلة عبارة عن لحظة تفقد فيها السلطة التقليدية السيطرة، فترقص الجمال وتبدأ بالتصدى لهذا..

### هدى وصفي:

السؤال هنا ما سر سيطرة الموتيفات الصوفية على الإبداع في الوقت الحالي؟

### فتحي إمبابي:

أنا لن أجيب بشكل مباشر، لكن القضية أننا منذ سنة ٦٧ ونحن نسير في حلقة مفرغة، إذ نسأل أنفسنا من نحن؟ وفي رأبي أن السؤال الحقيقي هو سؤال الهوية، وهذا هو سبب فكرة الأكوان في صراع الرواية... في نهر السماء ذهب للممالك حتى أعرف ما حدث في ١٩٧٣، ولا أريد أن أقول أنني في رقص الجمال لم أذهب للعالم الصوفي وإنما حاولت أن أستكشف كيف يفكر الفلاحون، أو كيف نفكر، من هنا أتت فكرة شخص يدرس علم الكوزموبولتيك ويدرس نظريات الكون، والبعد الرابع، وأشياء من هذا القبيل، ويتدخل علام أفندي الليبرالي ويقول عن حديثهم عن الجن ما هذا التخريف، طيب لم يكن أحد يتوقع نقل الصورة، وأردت القول - وهذا رأي البنت - أن المعرفة يمكن أن تكون لحظة ضوء ظهرت مع سيدنا محمد أو الصوفييين أو ظهرت مع المصريين القدماء، أي أن العلم الصارم الذي نصل إليه متواليه ١ + ١ ومعادلة الدرجة الثانية والثالثة والرابعة - في رأبي - هو نوع من المصالحة مع التكوين: نوع من الفهم لسه ونوع من المصالحة، بشكل مطلق - كنت أرفض قبل هذا النص كل ما هو غيبي كل ما هو قدرى، وأن هناك مفهوماً واحداً هو الغرب الماركسي الذي يعتمد على قوانين الحتمية، لكن الوعي الحادث عند الناس، هل هو وعي صفرى؟ حتى عندما نفترض بشكل علمي هو نوع من التجليات للعالم، لأن العالم - فعلاً - من المؤكد أن جزءاً منه غير معروف ومجهول، ونحن نعرفه عن طريق العلم، وخاصة مفاهيم التصوف من هذه المفاهيم وقصة البعث الخيفة بعد الموت، التي قدمت للبشرية حلاً مذهلاً أليس هذا نوعاً من المبقرية؟ ومن هنا مجموعة الأفكار التي تقع نحن بداخلها، وهذا هو أول نص لي أشتبك فيه بشكل قوى مع الجماعة المصرية ومحاولة للمصالحة معها.

### سيد ياسين:

لدى هامش صغير تعليقاً على استعراض فتحي إمبابي لعالمه الروائي، المبدع دائماً ينطلق من تجربة حياة بكل ما فيها من صراعات ومكاشفات، ويقدم لي دائماً مادة كاشفة لجوانب متعددة من التجربة البشرية، في كلام الروائي يمكن أن أستشف مركزية عام ٦٧ الذي يبدو تاريخاً فاصلاً، وكذلك أستشف ما يمكن أن أسميه: سقوط الحتمية، قبل ذلك العام الفاصل كان المشروع القومي متوهجاً ممثلاً بذاته وشعاراته وكان انتصاره يبدو حتمياً، بعد ذلك العام حدث لجوء للميتافيزيقا والفانتازيا في الوقت نفسه، الميتافيزيقا عندي أبعد من النص الديني والظاهرة الدينية لأنها معتلنة

بتساؤلات عن معنى الوجود ومعنى الحياة، وهي تساؤلات تتجاوز النص الدينى التقليدى، أما الفاننازيا، فلعلنا نذكر مجموعة "تحت المظلة" لنجيب محفوظ، حيث نجد نوعا من الفوضى فى البنية والدلالات انعكاسًا لحالة الفوضى الحادة فى الوعى المصرى بعد ٦٧، وهكذا جاءت الميتافيزيقا والفاننازيا بوصفهما ردًّا فعل لسقوط الحتمية وسقوط المشرع القومى، وبالتالي إذا سرنا مع فتحي إمامى واعتبرنا معه أن إطاره ليس دينيا وإنما ميتافيزيقيا بالمعنى الواسع للكلمة حيث ترد تساؤلات أساسية عن معنى العالم، وهذا يتجاوز الموتيفات الدينية، ويجعلنا نرصد لجوء المبدع إلى اصطلاح تيمات دينية وغير دينية فى إطار الميتافيزيقا من جهة، والفاننازيا من جهة ثانية.

هذى وصفى:

أقترح العودة لورقة الأستاذ السلامونى، كى نستكمل معه طرحه الخاص حول القضايا الدينية وصلة الإبداع بها.

أبو العلا السلامونى:

اليسار المصرى - الذى يقود دائما حركة الاستنارة والتقدم - كاد أن يقع بل وقع فعلا فى خطأ أو خطيئة، حين خرج التقدميون فى الستينيات رافعين شعار اليسار الإسلامى فى محاولة تسحب البساط من تحت أقدام اليمين الإسلامى، وأصبح هناك معركة فكرية بين اليمين واليسار فى الإسلامى، لتأصيل دور اليسار الإسلامى فى مواجهة خصومه من أجل الحرية والعدل. وهنا انزلق المبدعون وراء هذه المعركة داعين إلى أن يتسلح اليسار الإسلامى بالقوة والعنف فى مواجهة اليمين الرجعى، وتهدى هذا فى أعمال أدبية، أبرزها الحسين ثائرا وشهيدا ومأساة الحلاج، وإبراز مقولات أبى ذر الغفارى، وجمال الدين الأفغانى، والدعوة لاستخدام السيف، والعنف، وثورات الفرق الإسلامية: كالمعتزلة، والخوارج، والزنج، والقرامطة، وكلها ترفع شعارات دينية تحرض على القتال والجهاد تحت دعوة الحديث النبوى الذى يدعو لتغيير الفكر باليد واللسان والقلب. وهو الشعار الذى تبنته الجماعات الإرهابية التى ظهرت فى فترة السبعينيات. وهكذا وقع اليسار فيما وقع فيه اليمين وكأنهما وجهان لعملة واحدة هى: الدعوة للعنف.

وفى السبعينيات تنامت الظاهرة الدينية الفاشية حين أضيء لها الضوء الأخضر لتخرج من السجون والمعتقلات متعشة للدماء والقتل والإرهاب باسم الدين، فقتلت رئيس الجمهورية الذى أتاح لها فرصة الخروج لمواجهة اليسار والقوى التقدمية الأخرى، وقتلوا رموز الدولة من وزراء ومفكرين وصحفيين ومسؤولين وأرغموا المجتمع للمرة الأولى على أن ترتدى نساؤه الحجاب والنقاب ويطلق رجاله اللحن ويحفوا الشوارب، ورفعوا شعارات الاقتصاد الإسلامى والريح الحلال ليسيطروا على تصورات المجتمع عن طريق مؤسسات وشركات توظيف الأموال: الجناح الاقتصادى للإخوان المسلمين.

وللأسف الشديد وقف المبدعون عاجزين عن فهم خطورة هذه الظاهرة، وحين بدأت الحرب بين الدولة وهؤلاء الدعاة والإرهابيين وقفوا موقف المتفرج وربما موقف التشفى، معتقدين أنه صراع الذئاب الذى سيؤدى إلى إنهلاك الطرفين، وأنها حرب هم بعيدون عنها ولا ناقة لهم فيها ولا جمل.

هكذا ظل الحال طوال عقدين من الزمان: عقد السبعينيات وعقد الثمانينيات، لم يجرؤ معظم المبدعين عن التعبير عن هذه الظاهرة وعجزوا تماما عن استيعابها أو على الأقل محاولة فهمها وتحليلها، كانوا إما خائفين أو متوجسين، أو غير مدركين لأبعادها الخطيرة على مستقبل الوطن والمجتمع المدنى.

سامى خشبة:

من فى تصورك، وفى سياق قراءتك هذه لتاريخ التيارات الفكرية والسياسية، يمثل ما يُسمى اليسار الإسلامى؟ عبد الرحمن الشرقاوى؟

أبو العلا سلاموني:

لا، أحمد عباس صالح.

سامي خشبة:

عباس صالح في كتابه: "اليمين واليسار في الإسلام" أجرى تحليلا طبقيًا لقبيلة "قريش" محاولاً إثبات وجود بروليتاريا وبرجوازية داخل تركيبها الاجتماعي، أما مسألة طرح النماذج الثائرة في الإسلام فكان عمل سيد قطب.

صلاح قنصوة:

ماذا تقصد بذلك؟

سامي خشبة:

قصة أبي زر الفقاري وصياغتها من منظور اجتماعي متطور، وتقديمها باعتبارها نموذجاً ثورياً.

محمد الكردى:

هذه فترة الكتابات التي دارت حول الاشتراكية في الإسلام، وهي كتابات مرتبطة بلحظتها الاجتماعية ومشروطة بها، ولذلك يجب أن نراها في إطارها؛ فهي كتابات لحظية، يمكن إهمالها الآن.

سامي خشبة:

فضلاً عن أنها ليست من إنتاج اليساريين، فهذا الحكم على اليسار ليس صحيحاً، الشرقاوى نفسه لم يكن يسارياً.

صلاح قنصوة:

لعلنا نذكر، في تلك الفترة، كتابات محمد الغزالي، الشيخ الذي كتب التقرير الشهير المطالب بمصادرة "أولاد حارتنا" وكان يفخر بذلك! هذا الشيخ، رغم موقفه ذاك، هو الذي كتب "اشتراكية الإسلام".

هدى وصفي:

الأستاذ سلاموني يقدم رؤيته الشخصية، وليس رسداً علمياً أو دراسة منهجية، هي رؤية مبدع، وتلك مسألة مطلوبة وضرورية، لأن من الأساسي بالنسبة لنا أن نعرف كيف يشتغل الكاتب وكيف يكون مادته ويشكلها مكوناً نصه الإبداعي.

السلاموني رصد وقائع تاريخية وتساءل عن غياب المبدع، وتلك نقطة خلافية، لذلك أقترح أن نعاود تحاورنا حول الراهن الإبداعي وكيف يتجلى الديني في أنساقه وأشكاله ووظائفه.

سامي خشبة:

هذا ضروري فيما أرى كي نستكمل هذا الحوار الشائق، ولكني أود مع ذلك أن أسوق ملاحظة أخيرة، تعليقاً على ما تواتر في ورقة السلاموني حول عدم وجود إبداع وأكب ما أثارته الجماعات الدينية من قضايا وإشكاليات، ملاحظتي مقتصرة على ذكر وقائع محددة: لقد نشر عبد الحكيم قاسم رواية: "أيام الإنسان السبعة" عام ١٩٦٨، على ما أتذكر، ورواية "طرف من خبر الآخرة" وكذلك "المهدي" وهي رواية دالة وخطيرة في هذا السياق، لأنها تتناول ظهور الجماعات في القرية، وإجبار المسيحي (صانع الشمع) على الدخول في الإسلام حتى يأكل ويحصل على عمل.

أبو العلا السلاموني:

هذا استثناء لا يُنكر.

هدى وصفى:

وكذلك رواية "الأفيال" لفتحى غانم.

سامى خشبة:

هذا صحيح، حيث يفصح فتحى غانم فى الرواية التواطؤ بين رجال المباحث والمتأسلمين من الجماعات الدينية، ولكنى أود تجاوز ذلك، إلى صخور السماء لإدوار الخراط؛ لأننى أرى فيها نموذجاً يجسد الموروث الدينى لبناء مكون أساسى من مكونات الثقافة الوطنية واستحضاره، وهو المكون القبطى، لكن إدوار ليس قبطياً تقليدياً بل هو غنوصى، وحلوى، وتجسد ذلك جلياً فى بنائه لشخصياته النصية؛ فكل الشخصيات هى بشكل ما صخور السماء، كلهم تجسيد للمسيح والكلمة، هذه الاعتقادات لديه ليست مصرية قديمة فقط؛ فهناك استفادة واضحة ومتكررة من "كيركجارد"، وبخاصة تصورات الحلول ووحدة إرادة الإنسان والله. وفى اعتقادى، أنه كان يستهدف تكوين أو إيجاد صخرة أساسية تجمع كل صخور السماء، هى كيم: هى مصر، فالحلول هنا مزدوج، المسيح يحل فى الشخصيات، التى تحل بدورها فى الأرض، هذه تيمة دينية، نعم، لكنها تتجاوز المقدس، لكى تصل إلى نوع من الدنيوى الوطنى.

أبو العلا السلاموني:

هذه رؤى فرعونية.

سامى خشبة:

لا، قبطية مصرية جديدة: فهم يذوبون فى الأرض، يحلون فيها، وقد حلّ فيهم المسيح. المسيح هنا ليس المسيح الإنجيل، فمسيحه هو القديس ميخائيل الذى رآه لحظة التعميد وهو طفل، فقد رأى رئيس الملائكة أمامه واحتضنه والده، هذه هى اللحظة الأولى، والتى كررها قبل ذلك فى "زاه والتنين"، فهى لحظة أساسية، فيما يبدو، لدى الخراط..

أبو العلا السلاموني:

المعادل الموضوعى عنده ليس دقيقاً.

صلاح قنصوة:

المعادل الموضوعى ليس بالدلالة التى تقصدها فعندما ذكره ت. س. إليوت، استخدمه فيما بعد رشاد رشدى وترجم الأصل objective correlative بشكل غير دقيق؛ لأن معادل تعنى: equivalent لكن الاصطلاح الأصلى جاء فى سياق تحليل إليوت لهاملت وهو يفسر العمل الفنى بأنه مجموعة أو جسم body مجموعة من الانفعالات ويريد الكاتب نقله (نقلها) للقارىء وهو يشعر به من خلال العمل كله، وهذا ليس معناه أن يكون متكافئاً أو حرفياً. فالإيوت لا يريد أن يقول إن العمل الفنى يقصد به كذا، إطلاقاً، وليس انعكاساً لكذا. لكنه يقصد أن العمل الفنى واقعة جديدة تضاف إلى العالم وتؤثر فيه. أما كلمة correlative فتعنى ما يقترب بكذا أو ما يلزم كذا؛ على سبيل المثال: لا أقول الموسيقى معادل للحزن، وإنما تعطى ما يقترب بانفعال الحزن - مثلاً السيمفونية السادسة لتشايكوفسكى - تنقل لنا ما يقترب بالإحساس بالحزن؛ إذن المقصود هو الدلالة، والدلالة تاتى بالدال والدلول معا وهى اللوازم أو المتعلقات وليس أبداً معادلاً أو مكافئاً، والمسئول هنا عدم دقة الترجمة.

هدى وصفى:

شكراً على هذا الإيضاح ونعود إلى المحاور المطروحة يا دكتور قنصوة.

## صلاح قنصوة:

استخدام المقدس شيء موجود فينا بشكل عام، كما ذكرنا في البداية مثل نجيب محفوظ، لا يقصد هنا به المعنى المباشر الكتابي النصي، وهذا موجود، مثل مكسيم جوركى الذى كتب رواية: وجدت الله: كيف وجد الله بالطريقة الصوفية البسيطة جداً، أنا فى رأى أنها قريبة جداً من فكرة نجيب محفوظ.

الناس الكثيرة فى الميدان، التجمع، شخصيا، قرأته فى الصغر وقلت: هنا الله: وجد الله هنا، فى تجمع هذا البشر، واتفاقهم على هدف واحد، يحققونه بالتضامن وقوة الجماعة، فى رأى، أن الفنانين العظام فقط لأن هناك فنانين غير عظام، عندما يستدعون رموزاً من الزمن القديم فى عصور متفاوتة - بطبيعة الحال - فإنهم دائماً يقتربون من الوعي الجمعى، هذا هو العظيم، كما قيل: يقتربون من التدين الشعبى، فما الفرق فى الكتاب؟

شخص جمهوره السلطة، يكتب من أجل أن يقرأ له فلان الفلانى، أو الحكومة أو ما شابه، آخر جمهوره راغبو التسالى، وثالث جمهوره الحقيقي هم الناس والقارىء المصرى الحقيقى، فانا فى رأى أن الفنان العظيم عندما يستدعى هذه الأشياء فإنه يخاطب وعيا جمعيًا يعلم مسبقاً - لأنه على تواصل عميق به - أن هذه الرموز الدينية والتاريخية القديمة تمثل لهم شيئاً هاماً، لذا فهو يأخذها كمركبة ثقيلة أكثر لما يريد، وأبداً لا يأخذ النماذج كما كانت تعيش فى الواقع، وسأعطى مثلاً بالسيناريو الذى عمل لفيلم (الناصر صلاح الدين) ويتحدث طول الوقت عن العرب، لأن صلاح الدين الحقيقى هو الذى فكك العروبة، وهو الذى قضى على آخر أنفاس الدولة العربية: الفاطمية، حيث كان جنوده من المماليك، وكان يخدم نور الدين زنكى، ووزير قراقوش. هذه الحقائق التاريخية تم تحويلها إلى (Legend) أسطورة: الأسطورة أو السيرة الخارقة، لأنه يحصلها كل ما يراه، كل مطامح الإنسان فيرسى الشخصية كما يهوى الشعب، يمكن تتبع ذلك ورصده عبر أكثر من نموذج مثل "أدهم الشرقاوى" الذى كان مجرد قاطع طريق قاتل عمه، وتحول لقيمة رمزية وأصبح محارباً للإنجليز.

نقطة ثانية: الكاتب والفنان - مثل أى إنسان آخر - ليس شخصية واحدة إنما هو مجموعة شخصيات واهتمامات، فى لحظات معينة يغلب عليه أحد هذه الشخص، نفترض أن أحد النقاد قال له: أقصدت كذا؟ هذا ممكن فعلاً، فلهذه هى إحدى شخصياتى، ويفرح بها فعلاً، وهكذا، ما يحدث فى العمل الفنى فعلاً، هو أن استخدام المقدس ليس بهذا المعنى النقي الموجود فى الفن الصريح السطحي، فانا أرى أن لورنس هذا الفنان الذى تحدثت عن الجنس كانت له وجهة نظر صوفية فى العالم كله، وحدة وجود، ولكن الجسر الذى كان يتكلم ويعبر عليه هو الجنس، حينما يتحدث عن الكائنات كلها مع بعضها، حتى له قصيدة عن الثعبان والنافورة، يتكلم، فتشعر أنه جزء منى وأنا جزء منه، فالجنس هو أقرب الأمور عند لورنس للإحساس بالوحد وإعادة الوحدة بين البشرية والطبيعة.

شيء آخر، الفنان عندما يستخدم شيمات أو حوامل أو ناقلات هى ما نعتبره من الخامات الأصلية، فالفنان لديه رؤية فنية، وهى عبارة عن إدراكه بأن ما يراه فى العالم وما يقابله كله قابل لإعادة الشكيل، يعنى يخترق ثبات الأشياء: هذه حقيقة، بيت، جبل، ... إلخ، تتحول عنده إلى أشياء يصنع منها أشياء جديدة، فيعجن كل هذا ويصنع منه عجينا جديداً يشكله كيف يشاء. فلا بد للفنان الحقيقى أن تكون لديه القدرة على الرؤية الفنية، بمعنى إمكانية تحويل كل ما هو ضرورى وثابت ونهاى وتاريخ حقيقى سابق، يحوله بطريقته إلى كيان جديد، كيف يتم هذا؟

عبر نوعين من الخامات، ليست خامات بالمعنى الفنى التقنى، خامات الكتابة هى الكلمات، وخامة الرسم والتصوير: الألوان، الخامة هنا بمعنى المعطيات، هناك معطيات موضوعية هى: أين ولد، وعاش، والنظام الاقتصادى الموجود فيه، وتعليم، وخبرة، ومهارة، أى كل ما هو موضوعى وخبرة وثقافة وتعليم والخامة الذاتية - وهذه هى المهمة - ولا نضعها عنصراً من عناصر العمل الفنى، لكن هى خامات يصطنعها الفنان ليشكل منها عملاً فنياً، وهى موقفه بوصفه إنساناً. أى: الموقف

الفلسفى العام من العالم، والزمان والعصر، وكل هذا الكلام الكبير، أو موقفه بوصفه مواطنًا: إحساسه ببلده ووطنه ومشاكله، وآخر شىء، موقفه كمثقف: هل له موقف محدد مع اليسار؟ مع اليمين؟ مع كذا؟ مع كذا؟

هاتان الخامتان متمزجان من خلال ما يسمى بالإضاءة الداخلية، يعنى يصنع بهذه الخامة شيئًا، إضاءة داخلية ماذا تعنى؟

أرسطو كان يرى أن بنور العين نرى، المفروض أن أشعة تسقط على الجسم فتنعكس على العين، والعين توصلها للمخ، فالعمل الفنى هنا أمثله بالإضاءة الداخلية لأنه ليس انعكاسًا وليس تعبيرًا أو تصويرًا وإنما هو - وأنا أتفق مع إخواننا المتخصصين فى النقد الجديد وما أشبه - وجود جديد، واقعة جديدة. أو بقدر ما تكون الواقعة جديدة - شأنها شأن أية واقعة تاريخية تمتد ولها إشعاعات فى التاريخ.

ماذا يحدث فى الإضاءة الداخلية؟ أنا أصنع وجودًا جديدًا بخاماتي فأنا الذى أسلط عليها ضوءًا ينعكس. لأن فى ذهنى العمل الفنى لا يكون فنيا إلا بوجود مثلق فالرواية التى لم تقرأ لم تكتب، العمل الفنى بالذات يختلف عن أى عمل إنسانى آخر فى هذا، إذا فأنا أصنع شيئًا ليراه الآخرون، فأنا أرسل أشعته عليها، أضيئها من الداخل، لتصل إلى المثلقى فيلتقاها ويشارك فى إبداعها، بمعنى إعادة الانتاج، كما قال الملامية: أن يساهم المثلقى فى الإبداع، وهو يقرأ لا يقرأ وهو فى حالة كسل بل وهو مندمج ومتوحد مع العمل، إذا فكرة القصد هنا نستبدلها بشىء آخر، أحد عناصر الخامة الذاتية، وهى الموقف كإنسان يتفلسف فى العالم، وكموطن، وكثقافة، وعلى الناقد عندما يحلل أن يكتشف الخامة الأصلية للعمل، لكن هذه لا تستنفد ولا تستوعب بالكامل العمل الفنى وإلا لنصار العمل الفنى خطابًا آخر، خطابًا فلسفيًا، أو سياسيًا، أو دينيًا.

فهنا كلمة المقصد كلمة غير سليمة لأنه - بحكم التعريف - لا يمكن أن نبلغها إلا بالاعتراف، حتى الاعتراف قد يكون كاذبًا.

وبشكل عام، نجد أن الفنان يقوم بدور الشعب الذى يخلق من السيرة الفعلية Legend أو أسطورة جديدة، هو وثقافته وخامته الذاتية، وكيف سيقدمها لنا، فتتفاوت المواقف التى لا تستنفد أو تبادل العمل الفنى وإنما هى إحدى الخامات، فلا يهمنا - حسب تعبير روجيه جارودى ماذا حدث للفنان، وإنما ما يهمنا هو ماذا صنع بما حدث له.

وهكذا - كلما اقترب الكاتب الذى يستدعى من التراث رموزًا دينية من الإحساس الجمعى، كان فنانًا أكثر عمقا، قبل أن يدخل فى الإيديولوجيا الدينية واستخدام السلطة للدين، بل بما هو مرتبط عند الناس، لأنها تكون رموزًا حية جدًا، وهنا الفنان يصنع ما يصنعه الوعى الجمعى فى خلق الأساطير حول هذه الشخصيات التاريخية.

**هدى وصفى:**

هذه زاوية مختلفة ومتميزة يا دكتور صلاح، فهى مرتبطة بمخزون الخبرة وموروث الجماعة وطاقة تكوين الرموز، التى يمكن أن يستحضرها المبدع، حوارًا واتصالًا، مع ذاكرة الجماعة، وبهذا الطرح الأخير والمجمل للدكتور قصوة، أتصور أننا يمكن أن ننهى هذه الندوة الحية والمثمرة، لقد تناقشنا جميعًا حول محاور تيدو شائكة وتيدو عصية على التحديد العلمى والمنهجى، وتجاوزنا حول أعمال إبداعية متنوعة، ورؤى نقدية وفلسفية متعددة، سواء أكان المتحاور مبدعًا يركز على تجربته الحية المباشرة، أم ناقدًا أم مفكرًا ينطلق من تراكم معرفى ومنهجى، وفى كل ذلك، استهدفنا تحليل العلاقة بين الدين والفن. ليس عبر إجابات نمطية أو صياغات جاهزة، وإنما عبر أسئلة وتحليلات تستهدف مساءلة الواقع والنص، معا. نشكر لكم مشاركتكم.

### سلوى بكر

منذ عصور سحيقة عرفت مصر الدين، واستطاعت أن تتوصل إلى توليفة دينية خاصة بها، بحيث أصبح الدين، ليس فقط مفسراً للحياة وظواهرها المستعصية، ولا مبنياً على تقبل تراجيديا الوجود الإنسانى بل أصبح مؤسسا للضمير الإنسانى ومنظما للعلاقات البشرية، ومرسماً لكل ما هو وجدانى دافعا لأنسنة كل ما هو بدائى وحشى.

لقد تجذرت الظاهرة الدينية منذ فجر التاريخ المصرى وفقاً لهذه المنظومة الفكرية، لتغدو - بمرور الوقت - ملمحاً رئيسياً مكوناً للشخصية المصرية، بحيث بات من المستحيل تصور مصر بلا دين أو تصور الدين دون مصر.

وعبر تراكم الحقب التاريخية، غيرت مصر معتقدها الدينى عدة مرات، ففي الزمن الفرعونى ارتقت من الآمونية إلى الآتونية، ولكن رغم الارتداد إلى الآمونية مرة أخرى، إلا أن بذرة التوحيد الإلهى، كانت قد غرست ووضعت ولأول مرة فى التاريخ الإنسانى، داخل التربة المصرية، ولتذروها رياح التطور الدينى فى كل مكان بالأرض بعد ذلك.

وعند دخول المسيحية إلى مصر، عرفت البلاد التعدد المذهبى والتنوع الكنسى، فلم تكن مسيحية مصر وخلال عدة قرون محصورة فى المذاهب اليعقوبية والمكائنية، ولكن الصراع اللاهوتى حول طبيعة السيد المسيح تخالط مع صراعات سياسية واجتماعية على أرض مصر التى عرفت كنائس أخرى وأنجيل عدة، فعرفت المسيحية المانوية التى خلطت المسيحية بالزرادشتية، وذلك قبل أن يحسم الأمر فى النهاية للقبطة اليعقوبية كمذهب سائد فى البلاد وكتعبير عن انتصار القومية المصرية والحفاظ على هويتها الثقافية. وعندما دخلت مصر الإسلام وارتضته ديناً لغالب شعبها، غيرت مصر مذهبها السننى الذى ساد عدة قرون إلى المذهب الشيعى مع سيطرة الدولة الفاطمية، وقد ساد هوى التشيع حيناً بسبب تخالطه مع طقوس المصريين وعاداتهم الدينية القديمة، لكن سرعان ما شيعت مصر ذلك الهوى أيضاً، مع دخول صلاح الدين الأيوبى إليها، وأعيدت مرة أخرى إلى حظيرة المذهب السننى. غير أنه، وخلال ذلك كله، ظلت ملامح الدين المصرى - إن جاز التعبير - هى الملامح الغالبة على الظاهرة الدينية فى مصر، والمقصود بذلك هو هيمنة الميل الشعبى الجارف لتطويع الدين للحياة، ومماهاة ما هو يومى للدين، ضمن بوتقة الخبرة الثقافية التاريخية العاملة على صهر كل العناصر الدينية بداخلها ليخرج منها وفى النهاية سبيكة دينية فريدة التجانس وليصبح الدين طاقة فرح ورغبة فى الحياة، ومعيناً على تقبل أسئلة الموت والعدم، ووسيلة لبلوغ أعلى مدى لقيم الطيبة والتسامح والعطف والمودة والتفهم الإنسانى بعيداً عن التعصب وكراهية الآخر وعدم تقبل الأغيار. إن الدين الشعبى لدى المصريين، هاجس طالما شغلنى عند التعامل مع الظاهرة الدينية أدبياً، فليست النصوص الجامدة ولا السلطات هى التى كانت موضع عنايتى بهذا الجانب من الشخصية المصرية، ولكن كيفية تشرب وهضم الناس للدين ومدى تجليه فى حياتهم اليومية هو ما شغلنى دوماً، فالعلاقة بالدين لدى الشعب المصرى، ظلت دوماً علاقة حب، وعلاقة وجود، ولم تكن يوماً علاقة خوف وذلل أو علاقة عدم.

استطاع المصريون وعبر التاريخ تنظيم الفكرة الدينية وتجسيدها على نحو طقسى، وربما كانت الطقوس الدينية هى التجلى الواضح للدين الشعبى فى مصر فهضم الجديد ولضمه بالتقديم والتواصل به عبر قاسم مشترك أدنى من الطقوس هو أكثر ما يميز الظاهرة الدينية الشعبىة فى مصر التى كثيراً ما استندت إليها أعمالى الأدبية، ففي رواية مقام عطية المنشورة سنة ١٩٨٧، فإن الارتكاز الأساسى لأسطورة شخصية "لست عطية"، وهى البطلة الغائبة التى يتمحور حولها السرد، إنما تكون إستناداً إلى منظومة من الأفكار الدينية المتعلقة بالموت والحياة وعبر كم من التصورات الشعبىة عن المقدس والمسامى التى تتأسطر من خلالها الشخصية الفيزيائية وتتحول إلى حالة

ميثافيزيقية تدخل ضمن منطقة الافتراض، وتغيب عنها كل ملامح حقيقية يمكن تلمسها أو الإمساك بها. وفي قصة "الفرح" من مجموعة عجيبين الفلاحة المنشورة سنة ١٩٩٢ يقوم الدعويون بتنقيط الراقصة بالنقود وهم شبه مخمورين وعندما يتبارز رجلان في ذلك لتبيان مدى غنى كلا منهما ومدى نفوذه في الحى الشعبى فإن كل ما هو أرضى يتخالط مع كل ما هو سماوى، وكذلك المقدس مع غير المقدس، فالوجود الدينى حاضر فى كل لحظة، حتى وإن كانت اللحظة مفارقة فى كل ما هو دنيوى، و"الصلاة على النبى" هى جملة لازمة داخل الخطاب الشعبى وحاضره فيه دوماً، مثلما أن بسم الله ما شاء الله هى استهلال أولى ومفتتح لكل تصور يتعلق بتفاصيل الحياة.

وفى رواية "وصف البلبل" المنشورة سنة ١٩٩٤، فإن "يوسف الجميل" الذى تقع فى غرامه بطلة الرواية "هاجر"، يشكل محاولة للإحالة إلى ما ترسب فى الوجدان الشعبى من تصورات دينية عن الرغبات الإنسانية وجنوحها، والتناص هنا لا يكون ضمن مقاربة النص الدينى والروائى المتخيل، ولكن يكون بين منظومة قيمية راسخة ومركزة إلى الدين وبين محاولة روائية لإيجاد منظومة أكثر مرونة وطواعية لمتطلبات الحياة الإنسانية الراهنة، وإن ظلت مرتبطة ومتواصلة مع ما هو دينى أيضاً. أما قصة "بيض الديك فى طيبة" والمنشورة بجريدة أخبار الأدب فى العام ١٩٩٨، فهى تدور ومن خلال شخصية دجاجة وديك حول المفهوم الشعبى للقداسة والقوة، ومحاولة لتعقب التصور المصرى عن هذا المفهوم فى مسارات التاريخ القديم.

أما فى رواية "البشمورى" المنشورة سنة ١٩٩٨، فإن الظاهرة الدينية توضع ضمن السياق التاريخى للمتغيرات الثقافية الحضارية التى عاشتها مصر خلال العصر الوسيط، والتى أدت إلى إعادة تشكيل عناصر هويتها قومياً وترسيخ الإسلام والعربية فيها، فمصر التى "فتحت ثلجاً" كما يقول المؤرخ العربى القديم المقدسى، إنما كانت معدتها الحضارية الهاضمة هى المعين الأساسى على غياب الصدام الدينى، فالصدام بين العرب الفاتحين وبين المصريين لم يكن أساسه الدين كما يحاول أن يصور بعض المؤرخين، ولكن العنف الاقتصادى والجور الاجتماعى، هما اللذان كانا محوراً للصدام، الذى طالما حدث بين الحين والحين ووفقاً لطبيعة الولاة وسوء استخدامهم للسلطة الدنيوية، ولعل هذا الصدام هو ما ظل دوماً ثيمة أساسية فى التاريخ المصرى كله، سواء قبل الإسلام أو بعده.

إن تناولى للظاهرة الدينية فى أعمال الأدبية، لم ينطلق من رفض أو تجاهل لها، ولكنه كان وسيلة لرسم الشخصية الشعبى ومحاولة لفك شفرات تتعلق بملامح الإنسان المصرى ومعيناً لتواصل منشود بينى وبين المتلقى لأعمال الأدبية، على ضوء استقرايى لتاريخ مصر الطويل.



عبد النعم رمضان

كنت آمل أن أقلت من الأمر كله، وأتوارى خلف نثر المازنرى أو يحيى حتى أو أمين نخلة، اخترت قبض الريح، وحصاد الهشيم، وإبراهيم الكاتب، وخليها على الله، والفكرة الريفية، لأننى لا أعرف البذور والأمثال، وقصة الريح، والفردوس الأول، والمراسلة المطرائية. بعد إعادة النظر أحببت أن أتوارى خلف جبران خليل جبران، ويوسف الخال، وتوفيق صايغ، وأنسى الحاج، وصالح عبد الصبور، وإدوار الخراط، ويوسف الشارونى، لأنهم جميعاً تواروا خلف الجسد النحيل للسيد المخلص، لكننى فوجئت بطفولتى تسمى خلفى؛ حيث اليفال والجواميس بأقدامها السوداء والغليظة قد مشت فوق قناطر أرسطو وهدمتها. ذكرت أننى أملك جسوراً وقناطر أخرى عبرتها أثناء طفولتى ونظرت طويلاً إلى الأنهار تحتها ولم أعرف أنها ليست امتداداً لأنهار الجنة يجرى فيها العسل واللبن والتبيز والخمور. عشت طفولتى. وأنا على صلة مستمرة مع عالم الكلام والأصوات؛ كنت أدخل على أبى فى خلوته فأجده يجلس هكذا: ساقاه مريعتان وتحتة سجادة صلاة مرسوم عليها فى موضع هبوط الرأس مسجدان كبيران، وبين يديه مصحفه القديم المتهرى، بسبب كثرة الاستعمال، وجذعه المتين يتمايل ذات اليمين وذات الشمال فى حركة إيقاعية هادئة، تنسجم مع هدوء صوته وإيقاعه الذى لا أمل من الإنصات إليه. كانت اللغة فى ذلك الوقت مازالت تبدو لغة سحرية مليئة بالشفافية، لم يكن فى استطاعتى فهم شيء من المعانى التى تحملها، لم يكن فى استطاعتى إدراك ما ترمى إليه من الأبعاد والمقاصد، وكانت أمى البيضاء النحيلة قصيرة القامة والوسيمة بطريقتها تلجأ فى أوقات مرضها، خاصة فى أثناء الليل، إلى استعادة موروثها من التهجد والدعاء، ليخفف عنها الألم أو لتنساه، كانت تبدأ بداية بسيطة: يا لطيف ويا لطيف، كل بلوى ولها تصريح، يا لطيف أطف بنا، إحنا عبيدك كلنا. ثم تعتمد حركة إيقاعية أسبانية وغامضة، غموضها من غموض هذا الموروث ووقعه الصوتى المعبر عن أشياء تختلف عن الأشياء العادية المرتبطة بالاستعمال اليومي، غموض يجبر اللغة على أن تهجر أدائها الرسمى، تهجر أدائها الباطل، لتظل على الجانب الآخر؛ حيث تتحول اللغة إلى أصوات مائية سائلة تنساب داخل كون مائى سائل. هذه الأصوات المنفعة التى بلا رأس أو ذيل، والعامرة بسرية الوجود وسرية الكلمات وسرية الأنوار، والتى كأنها امتداد للوثنية القديمة المليئة بالأسرار والأساطير، وأناشيد الخصب المقدسة، والتى تمتح من الشجرة ذاتها لتعال طاقة الشعر والشفافية الماثلة فى الأسطورة، وسط هذا كله، كان الدين يتشبه بمكانته، مثل أفق بلا نهاية: أفق لن تستطيع معه أن تصل إلى مكان محدد، الحكايات والخرافات والأساطير لن تمنحك أن تقبل الشرائع والقوانين والطقوس على أنها الدين، على أنها قشرته الرخوة، الحكايات والخرافات والأساطير تنزع القشرة كلما أتيح لها ذلك لتسهم فى خلق الدين مجدداً، وبسلطتها الخيالية تقوض دعائم الاعتقاد، وتحل محلها عالماً جديداً لا نهاية له: عالماً يجتاز فيه كل من المسلم والمسيحي - واليهودى - أحياناً أرضه الخاصة والتى لا تزيد على شريط حدودى ضيق من التعاليم والأحكام ليدخل فى براح مشترك هو استمرار للبراح الإنسانى الغنى، براح لا يمنع المرأة المسلمة العاقر من التبرك بزيارة ضريح مارجرس فى سبيل أن تنجب، ولا يمنع امرأة مسيحية أن تنذر إذا شفى ابنها نذراً يرتبط بالسيدة زينب. فى هذا العالم لم أكن قادراً على أن أتصور الملك، خاصة الملك جبريل فى هيئة بشرية، لم أتصوره أبداً على هيئة طائر أو نافورة أو سحابة أو قطة بيضاء أو كلب رومى أو شجرة ياسمين أو حتى سنديانة عجوز، لم أتصوره على هيئة جندى محمى بدروعه، وبالتالي، لم أستطع أن أتصور الإله على كرسيه تحف به الملائكة كأنهم فى بلاط مملكة مستحيلة، وكأنهم الأدوات اللازمة لإعمال الإرادة الإلهية، وتنفيذ أولويات القضاء والقدر، ومع أن الملك جبريل ليس من صف الملائكة الصغار العاديين، ومع أنه ذو قوة، ومع أنه روح الله، الروح ذات المقام الرفيع، إلا أنه ظل عندى محض رؤيا يمكن أن يراها كل منا، رؤيا يمكن أن تنفجر أو تزول، رؤيا منسوجة أحياناً من استعارات أو رموز، وأحياناً من هواء غير مستعمل، وأحياناً أخرى من سيقان وأذرع

وجلد ناعم، كانت هذه هي البداية، بداية إدراك أن الملاك لا يقوم وجوده على جماعية تصوره، أنه ليس سقفا عاما، هو فقط إنتاج داخلي وشخصي كما أن تأميم وحدة الدين وضمان جماعيته وهم اشتراكي فاضل وفاشل؛ فالدين قطاع خاص يملكه كل فرد على حدة، عندما كنت في السنة الرابعة عشرة من عمري، كان بيتنا يجاور تقريبا أشجار القوت والقرعة التي تحاذيها، في الناحية الأخرى من التلعة كان المسجد الجامع، وكان الشيخ نبوي الذي يدمن الاستماع إلى أم كلثوم لأنها تتأجج الله ورسوله في أغانيها انت عمرى، وأنت الحب، وذات جمعة صعد المنبر واحد جديد، عرفنا اسمه يومها: الشيخ طاهر، وخطب خطبته، وفيها كانت ذراع عزرائيل أطول من أنهار النيل والفرات والمسيبي مجتمعين، وجبينه أعرض من السماوات والأرض، وأقدامه وأظافره وعيونه وأنفاسه رياحا تهز جبل المقطم، في الأسابيع القادمة كان الجامع يزداد امتلاءً بسكان الأحياء البعيدة الذين أتوا ليتوحدوا مع خيال الشيخ طاهر، وخيال الدين الشعبي، الشيوخ القداسي لم يحتملوا هذا الرواج، وشككوا فيه، وفشلوا في النيل منه، ثم لجأوا إلى إشاعة أن الشيخ ضبط أكثر من مرة في أكثر من مكان وهو يمارس الشذوذ، وخرج الشيخ من حياتنا فجأة كما دخلها فجأة. مازلت أتصور أن الطريقة التي واجهنا بها تيارات الدين المتطرفة، عن طريق العلمانية الناقصة والديمقراطية الناقصة والبوليس والأمن القومي والدين الرسمي، مازلت أتصور أنها وسائل لا تصلح، وأعتقد أن الدين الشعبي، أن إعادة المياه العذبة إلى مزارعه هي الوحيدة القادرة على إطفاء نيران تطرفنا، ذات مرة فاجأني عزة بطة البكاء على الأطلال رواية غالب هلسا، فاجأني بأنها تعد رسالة عن الكاتب جراهام جرين، وأنها قرأت رواياته كلها، وأنها أعادت قراءتها، واكتشفت أن عالمه تمس وبائس، إنه عالم بشع، لقد خطر لها أنه من المحتمل أن جراهام جرين يود أن يقول لنا: يا أصحابي هؤلاء الناس يؤساء لأنهم ليسوا كاثوليكين، وأن العالم بائس لأنه عالم بلا إله، كانت عزة امرأة ناضجة، تحب وتمارس الجنس وتعد رسالة وتحلم، كانت قد غادرت الطفولة وانتقلت إلى المحطات التالية، لقد حدث لها كثير مما حدث لجراهام جرين، ومما حدث لي، في طفولتي كان العالم يختلف عن عالم روايات جراهام جرين الأمريكي الهادي، والقوة والمجد، والقتل والفخرى، والضياع، والرجل العاشر، وممثلو الكوميديا، الغريب أن الطفولة مغوية وجاذبة تسحب كتاب السير الذاتية من أنوفهم وتجرحهم خلفها، أغلبهم ينتقم لنفسه ويسحب الطفولة ويجرحها خلفه، عندئذ لن ينتبه إلى أن الكتابة عن الطفولة تقوم على ضرورة فهم سرها، لا ضرورة الإشادة بإنجازها، أعنى إنجاز الطفولة، ضرورة الاحتفاء بها كأسطورة لا كمرحلة صعبة عائليا واجتماعيا ثم مواجهتها، والانتصار عليها، عدم الانتباه هذا سيؤدي إلى أن تصبح الطفولة كما قال أحد الشعراء مجرد مسودة للرجل الذي سيكون، مجرد بروفة، أرجو أن تقرأ أيام طه حسين بهذا المعنى، وأن تقرأ خليلها على الله يحيى حقى بالمعنى الآخر، كلنا يعرف أن الطفولة تنتصر في النهاية، تنتصر انتصارا حزينا، تنتصر بحرماننا منها وتجويعنا الدائم على أمل استعادتها، وعلى أمل استعادة الميتافيزيقا التي تعشش تحتها، لم يكن الإله في تلك الطفولة نقطة منعزلة متعالية، بعيدة عن العالم، لم يكن يقيم هنالك فوق السماوات الزرقاء، لم يكن صاحب تكية أو صاحب عرش أو صاحب خزائن وخزانات، كان هو السر المجهول الموجود في العالم الذي نعيشه، لذا كان استعمار وجوده والإيمان به سهلا ميسورا. الشيخ الإفريقي بطل فيلم الطريق إلى مكة، الشيخ شديد الثراء الذي أعد القافلة وانطلق بها نحو المدينة المقدسة، خلفه نسائه وأولاده وبناته وخدمه ومواليه وجواريه وأتباعه، كلهم سيحجون معه، في كل مكان استراح فيه وتوقف، وزع الصدقات على الفقراء، وصنع ظلالا للجنة جلس تحتها، عبر الشيخ أغلب أفريقيا السوداء، ومر على صحراء مصر العليا، ومر على صحراء العباسية، وحاذت القافلة مقابر المصريين المحدثين، وعند الأهرامات، مقابر المصريين القدماء، هدأت القافلة واسترخت، كان الجميع في حاجة إلى الراحة، لولا أن الشيخ رأى ملاكه الخاص، خرج الملاك له من تحت جلبابه، جلباب الشيخ، وناداه وأرشده: يا شيخ إن الله ليس في مكة فقط، إنه في أماكن أخرى، أقرب إليك من ثيابك ومن حبال جسمك، يا شيخ، إن الله في قلبك، انتفض الشيخ الإفريقي، وتخلص من كل ما معه، من النقود، ومن الجوارى، وأمر القافلة بالرجوع إلى قريته، ثم اعتاد الجلوس وحيدا على النهر، يترقب الملاك، أدرك الشيخ فيما بعد أن الملاك إنتاج داخلي وشخصي، ليس الملاك فقط،

بل الإله - كذلك - إنتاج داخلي وشخصي، وأن الدين قطاع خاص يملكه كل فرد على حدة، وعندما تقابل غالباً هلسا والشيخ بتدبير مني، وفي غرقتي، أصر غالب أن يكتب عن طفولة الشيخ نفسه، خاصة أنه اكتشف كيف كانت طفولة بائسة، بدأت بموت مبكر للأب، ثم موت لاحق للأم، ويتم يحظى باهتمام الناس، كان الطفل يعاني من شفقة بعضهم عليه، هذه الشفقة المستترة التي لا بد أنها تطارده، الشفقة المشفوعة بالإحسان والبر، فيما بعد أدرك الشيخ أن الإحسان مفهوم سلبي يتناقض كل التناقض مع العدالة الاجتماعية، الإحسان الذي هو وسيلة من وسائل الإذلال وتعطيل إمكانية العدالة، هكذا في أغلب الأحوال، لأن الإحسان فعل مختل وقادر على أن يبقى الفقير فقيراً والغنى غنياً، قادر على أن يرسم الخطوط الفاصلة بين جاء الغنى ومكانته، وذلل الفقير وضعفه، الإحسان بهذا المعنى فلاح مأجور وشريد، يزرع في قلب الفقير بذور الشكر والولاء للغنى وينميها، ويزرع في قلب الغنى بذور السيادة والسلطة وينميها، ثم يقطع من الأرض المحيطة الحشائش الشيطانية، حشائش الوعي الطبقي اللازم من أجل تحقيق إنسانية الإنسان من أجل تحسين أوضاعه؛ ابتسم غالب هلسا، كانت المفارقة أن الشيخ استخدم الثراء، أعنى استخدم الإحسان بعد ثرائه ولم يتعرف على طبيعته المتوحشة، قبل خروج الملك من جلبابه، ابتسم غالب هلسا ثانية، لأننا جميعاً - الشيخ ونحن - كنا نظن أن الطفل اليتيم هو أحد أبناء الله الدلّين؛ فالكبار يضعون أيديهم على كتفيه، ويغمرونه بالهدايا المثرية للغيرة والحسد، انصرف غالب إلى المكان المجهول، وبعده انصرف الشيخ إلى المكان ذاته، واتسعت المسافة بين السماء والأرض. كنت أعتقد في البداية أنني مع تتابع سنوات عمري وتقدمها، أنال حظي من اتساع الأفق، من توسيع الضيق بين السماء والأرض، كانت الطفولة تعني اقترانها تماماً، لذا لن يكون غريباً أن أفكر أحياناً في الصحراء، في الهوة الواسعة، في الفراغ الذي يفصلهما: السماء والأرض، الهوة التي تجعل المطر وعداً لا يتحقق إلا نادراً، التي تجعل الديانات الرعوية والبدوية فقيرة على مستوى رموزها وتسامحها، تجعلها ديانات خشنة متصلة عملية خالية من الشعر والشفافية الموجودة في الأسطورة، إنها ديانات دأبت أن تصطاد الأساطير وتقص أجنتها وترتيبها داخل أقفاص ثم تدبّحها وتصفى دمه وتضعها كتخفة ثمينة على الموائد وفي الفاترينات. ديانات دأبت أن تجد روحها الضائعة في الربع الخالي. كانت الوثنية المصرية القديمة تعبر عن تساؤلات حول الكون والوجود والموت وما بعد الموت، ثم تنسج الأسطورة التي تملأ الحياة وتجعلها واسعة فضفاضة، الإله خنوم الذي زود بأربعة وجوه فوق عنق واحد، الذي من عنقه تتولد الرياح الأربعة، خنوم الذكر كثير النكاح الذي يخصب النساء ويقطع الحيض في الوقت المحدد، والإله تحوت بن رع القمر، صاحب الإشراقات الجميلة، الثور في هرموبوليس، الذي يفتح قصور الآلهة ويحافظ على ازدهار سفينة الليل والذي يهدى سفينة النهار، كانت الوثنية المصرية تقوم داخل أراض مستصلحة ومزروعة؛ فتعرف أناشيد الخصب المقدسة، وتعرف أوزيريس، ومثلها وفي أماكن أخرى كان تموز. ساعدتني الأحلام أكثر من مرة ورأيت السيد المسيح ذات منام يخرج من حقن، ويصلب على حافته، ورأيت علياً والحسين وتروتسكي يخرجون من حقول ويصلبون على حوافها، وساعدتني الحقائق أكثر من مرة واكتشفت أن النبي بامتياز بين كل الأنبياء هو النبي محمد، فهو الوسيط بين السماء والأرض، بين الإله العالی العظيم، والبشر الضالين، كان كلام القرآن هو كلياً كلام الله، هو كلياً وحى يوحى، بينما السيد المسيح بدون وثيقة هوية مختومة، بدون حجر يقف عليه ليصبح أعلى من الناس، يقول بعد أن يحن رأسه أنه ابن الله، لا يهمني تحقيق ذلك على المستوى التاريخي أو الفسيولوجي، يهمني على مستوى الإشارة والرمز أن يتمكن كل منا في حجرته، وبعد أن يخلع ملابسه ويتعري، بعد أن يصبح شفافاً وصافياً أن يقول لنفسه أنه ابن الله، في هذا الحالة يصبح البشر جميعاً أبناء الله، ويصبح الله قريباً، ليس متعالياً، ولا يحتاج لوسطاء، وتصبح كتبه المقدسة مدونات قام بها محررون ملهمون ومحرسون بروح الله، مدونات تتضمن أحياناً كلام الله، ولكنها ليست كلياً كلام الله، ليست وحياً يوحى، يصبح الله بيننا، لا يحتاج لمعجزات يقوم بها الوسطاء من أجل أن نصدق وساطاتهم، فالوجود ذاته معجزة، وجود العالم، ووجودنا داخل حقيقة العالم، ومحاولتنا اقتطاف بعض زهورها، مازلت أريد أن أفلت من الأمر كله، مازلت أريد أن أتواري خلف بعض القولات، الإنسان حيوان ميتافيزيقي؛ في التو

سأكتشف أن اللغة ذات وجهين: وأن الكتب المقدسة الرسالة والمحركة تحفر في قلوبنا صورة الإله، تحفرها ليكون إلهاً صاحب وجهين، الوجه الأول المتاح والشائع هو وجه الإله المتعالى العفى الديكتاتور الحاكم المطلق، الإله الشريعة، الإله القانون، الإله الذى يركب عربة حربية وفى يده سوط وسيف ومقلاع ومسدس وبندقية وقنبلة عادية وقنبلة ذرية وحقيبة مليئة بأسلحة أخرى، باختصار الإله العام. والوجه الذى يطل على الجانب الآخر، وجه الإله المتورط، الأب، والابن، والذى يضعك فى قلب الوجود ويتركك لتصيب وتخطئ، الإله الذى لا يحب أن يملك شيئاً، ولا يجب أن يركب عربات حربية، إنه يمشى فى الأسواق، ويقف أمام عربات الطعام، وينصرف إلى أماكن أخرى، باختصار الإله الخاص، أعترف أننى بالرحيل عن الطفولة، بالابتعاد عنها، عرفت أننى أهدر ينابيع كثيرة، لم يعد مجدياً أن أتوارى خلف أحد. ذهبت الطفولة فذهبت معها تلك الأشياء، ولم تبق إلا الصيحة الكئيبة؛ صيحة أبى العلاء، - هل هو أبو العلاء؟ - لا إمام إلا العقل، هذه الصيحة التى سأرتجف بسببها، لأننى بالاعتماد على العقل فقط سأكتشف كم أصبحت بانساً وفقيراً، كم أصبحت فى حاجة إلى ما يبعث النشوة، ما يبعث الارتجاف، ما زال الإنسان حيواناً ميتافيزيقياً، ما زال الإنسان حقاً حيواناً ميتافيزيقياً.

### قاسم بياتلى

هناك منابع شتى فى الحضارة العربية الإسلامية تشكل قدرات كامنة باستطاعتها أن تغذى النبض الحى للمسرح وتدفع به نحو الأمام. ولا أعنى هنا النصوص الأدبية والفكرية والحكايات والمقامات القصصية فقط، التى نهل منها كل عمل على التراث والمسرح منذ اندلاع الثورة القومية فى مصر، وإلى الآن، بحثا عن النص الدرامى، بل أعنى المفردات والوسائل والأدوات العملية التطبيقية التى تركها لنا الأجداد والتى لا يزال لها وجود فى العيان. والتراث - فى الواقع - ليس وراءنا كثقل نجرجره، ولا هو فوقنا لیسحقنا، إنما هو تحت أقدامنا كالبساط الممتد الذى نسير عليه، ونقتسم فوقه، وعندما كنا أطفالا، حبونا عليه ولعبنا بخطوطه وأشكاله وألوانه المرسومة التى انطبعت صورها ورموزها فى نفوسنا، ولمسنا خشونة صوفه ونعومته.

من الضرورى أن نلوى رقبة المثالية التى هاولت أن تجعلنا معلقين فى السماء وكأننا بدون جسم أو صوت، وغير قادرين على امتلاك أصول لغة الجسد التعبيرية، كما أراد بعض المستشرقين الأوروبيين أن يرسوا لنا تلك الصورة الوهمية، انطلاقا من تأكيدهم وإصرارهم المتواصل على أن الدين يحرم التجسيم والتجسيد ويمنعهما، والتعامل مع الخلقة البدنية فى الفن، مردين الآيات والأقاويل المقدسة، كالفقهاء متجاهلين الواقع والتاريخ، وصدق ذلك كثير من المثقفين والفنانين العرب، مكررين ذلك كاللبغاء.

لكن من العجب أننا نرى فى لغتنا العربية ثلاث مفردات تبدو متشابهة لكنها مختلفة فى المغزى، هى: جسم، وجسد، وبدن، بينما لا نجد ذلك فى اللغات الأوروبية! كما نجد لهذه المفردات استخدامات متنوعة فى كلام العامة (فى الأمثلة الشعبية)، وفى كتب التراث الطبية، والفلسفية، والشعر، وكتب التصوف.

ومن خلال التدقيق والتحصيل فى شتى مفردات التراث نرى أن مفردة (جسم) قد استخدمت للإشارة إلى الأجسام التى تدور فى المدار، وفى التفسير الطبى، واعتباره المادة العضوية - جسم الإنسان - (كممود فقرى، وأعصاب، ولحم ودم) الذى نفخت فيه الروح. والروح غير النفس، وموقعها - على حد قول عبد القادر الجيلانى - بين اللحم والدم. بينما نجد مفردة (جسد) قد التصقت بالتجسد، فنحن لا نقول: جسم الأفكار بل جسدها، وارتبط ذلك بالذهن الذى يحرك المفاصل والرأس (العيون) من أجل تحقيق الفعل الذى يظهر مقاصدا، فى حين أن مفردة (بدن) نجدها قد ارتبطت بالمحاكاة، كما جاء فى مقولات الفارابى، وتعليق ابن رشد على أرسطو، ولدى بعض الصوفية، أى فى انطباع الأمور فى النفس: (العادة التى فى البدن لا يغيرها إلا الكفن) كما هو الحال مع الصنعة التى تنطبع فى النفس - على حد قول ابن خلدون -، ولو أخذنا هذا التصنيف - بنظر الاعتبار - بعيدا عن الفقهيات وتشدد الاطنابات، ماذا سنحصل منه؟ كيف يمكن أن نخرج من ذلك بأمور عملية فى الفن؟ كيف يمكن إظهار وإنماء هذه الهياكل النورانية - على حد قول السهرودى - جسم، وجسد، وبدن فى عمل وتكنيك الممثل باعتباره العنصر الأول فى توظيف التعبير البدنى والصوتى فى المسرح؟

إذا نظرنا فى التجربة التطبيقية فسنجد أن هناك إمكانيات عملية تكمن فى تراثنا العربى الإسلامى ولها خصوصيتها التى تشمل أنواع الحركات وأشكالها: حركات لولبية، ودائرية، ومتوجة، ومتدفقة، واهتزازية وترنحية، وتمايلية (وهو ما يميز رقصاتنا وطقوسنا). وحبس للحركات الظاهرة والباطنية (حركات الذهن المستمرة بدون انقطاع) والتى وضعت لها أصول ومبادئ لصبها فى هيئات إبداعية، وهناك أصوات وإيقاعات وتلوين التصقت بحركات النفس، كالصوت المنشورى (من المنشار) الذى يخرج فى الشهيق والزفير، على حد سواء وفى آن واحد، بخلاف الغناء المعتاد وللمعات صوتية وطبقات ومساحات وتكوينات صوتية خارقة للعادة، يمتد

من خلالها الجانب الفيزيقي اللامرئى للبدن، وبشكل دقيق، وكل ذلك قابل للدربة والتعمرين من أجل بناء أرضية تساهم فى تحقيق قدرات الممثل الطبيعية والتكنيكية.

وماذا سنجد لو تفحصنا مفردة (التمثيل) فى اللغة العربية؟ ولماذا نقول تمثيل حكومة أو دولة؟ التمثيل بالجملة، تمثيل الطعام، والتمثيل فى صناعة الشعر والأقاويل الفلسفية، أو التمثيل - كما يتصوره العامة - كاللعب على الذقون؟ فهل يمكن أن يكون التمثيل - من وجهة نظرنا - عبارة عن هضم الطعام وامتصاصه وتمثيله؛ لكى يتحول إلى طاقة حيوية تعطى الحياة والحركة للبدن؟ هل يمكن أن نتغذى من ثقافة من ثقافة تجربتنا الحياتية وتراثها ويتم هضم المواد العملية وامتصاصها وتمثيلها لكى نتحول إلى طاقات فعلية مرئية ومسموعة تظهر فى فعل الممثل الذى ولد ونما فى محيط تراثى خاص بطبيعة وجوده؟

فى الواقع إن كل هذه الأسئلة والاستنطاقات لموروثنا الفعلى تحتاج إلى وقفة طويلة وبحث ميدانى مختبرى دقيق من أجل إبراز معالم البنية الذهنية ومميزاتها التى تشكلت عبر مر القرون، وبالتالي ضرورة التوغل فى ثنايا الذاكرة الجمعية وطياتها وطبقاتها الجيولوجية التى تسير وتجرى كأنهار - جوفية باطنية لتخصيب الأرض وإنبات الزرع، دون أن نبقى معلقين فى السماء من أرجلنا.

ويحتاج ذلك إلى استنباط من المنهجيات التطبيقية العملية، وتشخيص الوسائل والأدوات والوسائط والمعارف التطبيقية التى انتقلت لنا من جيل لآخر، وإنماء البحث حولها وتنظيم وحدات مختبرية من أجل تقطير روح الزهر الذى نجده فى زهور بساتين التراث؛ لكى يفوح عطرها وعبيرها فى الآفاق، بعيداً عن الأطر والحدود المسبقة التى تحد من المبادرات الفردية والشخصية لمواصلة سيرورتنا وتجاربنا المسرحية فى الواقع المعاصر.

عالية هرمنيوطيقا جادامير  
تأليف: محمد شوقي زين  
ترجمة: كاميليا صبحي

---

بروسبيرو في أفريقيا :  
استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار  
تأليف: توماس كارتيللي  
ترجمة: محسن مصيلحي

---

الفنطرية الهرمنيوطيقية والتاريخ  
تأليف: ديفيد كوزنز هوي  
ترجمة : خالدة حامد

تأليف: محمد شوقي زين<sup>(١)</sup>  
ترجمة: كاميليا صبحي

مقدمة : ملامح من سيرته الذاتية وأعماله

الحديث عن هانس جورج جادامير<sup>(٢)</sup> هو في الحقيقة حديث عن الترجمة والتراث. وترجمة فكر مثير للجدل - بخصوصية فكر جادامير - هو تحد صعب وميراث فلسفي لايد من إحيائه واستكشاف جميع أبعاده الفكرية والجمالية والتاريخية . والحديث عن جادامير يستدعي الحديث عن شئ راسخ في فلسفته هو " الهرمنيوطيقا " أو التأويل ، فما الهرمنيوطيقا ؟ وماذا عن الأفكار الأولية للتأويل التي أسهمت في وضوح فكر جادامير وتفردته ؟

حول الأصول التي شكلت الملامح الأولية لفكر جادامير الهرمنيوطيقي - عبر فترة زمنية طويلة - تدور هذه الدراسة ، وهي مدخل لظاهرة: عالمية الهرمنيوطيقا، التي يطرحها جادامير في كتاباته.

ولد هانس جادامير عام ١٩٠٠ في بريسلو بألمانيا ودرس في ماربورج عام ١٩١٩ ، وفي عام ١٩٢٢ حصل على درجة في الفلسفة عن دراسته: " جوهر المتعة والتحاو عند أفلاطون ". وبحلول عام ١٩٢٣ بدأ متابعة محاضرات هوسرل وهايدجر ، واستمر في دراسة الفلسفة في جامعة ماربورج منذ عام ١٩٢٣ إلى عام ١٩٢٨. وفي عام ١٩٣٧ أصبح أستاذًا للفلسفة في جامعة ليبزج Leipzig، ثم رئيسًا للجامعة عام ١٩٤٦ ، فاستاذ كرسي في جامعات فرانكفورت وهيدلبرج. وبداية من عام ١٩٧٨ أصبح أستاذًا متفرغًا في العديد من الجامعات في أوروبا وأمريكا الشمالية (تحديدًا في الولايات المتحدة وكندا) . وفي عام ١٩٨٦ أصبح مواطنًا شرفيًا لمدينة نابولي الإيطالية.

ما بين عامي (١٩٨٦ - ١٩٩١) أصدر جادامير أعماله الكاملة في عشرة مجلدات، يتألف كل مجلد من خمسمائة صفحة. وهي أعمال ضخمة وعظيمة جدية بأستاذيته ، وهي ثمره عشرات السنين من عمل فكري دؤوب وصبر جدير بالإعجاب. ولا تزال هذه الأعمال تفرز إنتاجًا دائمًا، سواء في صورة تعليق أو دراسة أو ترجمة ، لاسيما مع وجود عدد من المفكرين في أنحاء العالم ممن يبجلون فكره ويقدرونه حق قدره مثل: جياني فاتيمو في إيطاليا، وريتشارد دوري في الولايات المتحدة، وبول ريكور في فرنسا.

٢- الهرمنيوطيقا : البنية والأصول:

تقوم الهرمنيوطيقا على تطبيق أساسى هو الفهم والتأويل ، ودليلها الأساسي في هذا هو الفن<sup>(٣)</sup> ، ومن هنا ينبع تعريف شليرماخيز: " التأويل فن " <sup>(٤)</sup>؛ فهي تستعين بأدوات لغوية ومنهجية ، من خلال الترجمة والتفسير والتأويل وغيرها، لفك شفرات النصوص وكشف خباياها، وهي تقنية تهدف بصفة خاصة إلى العودة للمعنى الأول الذي انحرف عن مساره فتشهد تحولا استمر لعدة قرون دعمته خلالها صراعات أيديولوجية ودينية وسياسية كبرى.

ونستطيع القول إن للهرمنيوطيقا - أيضا - مهمة علاجية؛ فهي تحفر في عمق طبقات النص المتراصة بهدف إدراك المعنى الأول الذى صيغ في البداية وأجيز. والهرمنيوطيقا تعنى في علم اللاهوت "فن تأويل الكتابات المقدسة تأويلا صحيحا " ، فقد بين القديس أوغسطينس كيف يعمل العقل في "العقيدة المسيحية" على المعنى الحرفي والأخلاقي ليصل إلى "المعنى الروحي"<sup>(٥)</sup>. أما العالم اللوثرى الجليل ماسياس فلاسيوس (القرن السادس عشر) فإليه يعود الفضل في التحذير

<sup>(٢)</sup> هذه الدراسة مأخوذة من الإنترنت.

<sup>(٣)</sup> توفي هانس جادامير يوم الثلاثاء ١٤ مارس (٢٠٠٢) عن ١٠٢ عامًا.



من مغبة مصادرة المعنى التى كانت تنتهجها الكنيسة الكاثوليكية عند قراءة الكتاب المقدس أو تأويله. فالنصوص ، فى تقديره ، لابد أن تفهم انطلاقاً من بنيتها الداخلية ، بعيداً عن أى إكراه أو وصاية خارجية. هذا الخرق للقراءة أحادية الأبعاد فتح آفاقاً مستقبلية جديدة أمام قراءة النص. ولأشك أن ويلهم ديلسى يدين بفكرة: "دائرة الفهم" إلى فلاسيوس ، وهى تتمثل فى فهم النص فى كليته (والقصد هنا هو الكتاب المقدس) من خلال فهم أجزائه (أى كتبه) وتأويلها فى ضوء البنية العامة للنص الكلى . أى لابد من فهم النصوص انطلاقاً من ذاتها وبعيداً تماماً عن عقيدة يغلق العقل داخلها ، بحيث لا يركز الفهم على التوجهات العقيدة وإنما على التطبيق المنهجي لقواعد التأويل وقوانينه ، وبهذا يحقق النص موضوعية مستقلة بعيداً عن أيديولوجيته أو رؤيته الخاصة للعالم.

هذه النقطة التى أحدثها فلاسيوس لإعادة النظر فى النصوص - انطلاقاً من حقيقتها الكامنة فيها - يراها ديلسى مع هذا جزئية وغير كافية. وقد اكتفى فلاسيوس فى واقع الأمر بتناول النص انطلاقاً من منطقته الداخلى دون لجوء مسبق للظروف التاريخية / الاجتماعية أو للسياق اللغوى اللذين شهدا مولد النص وحددا بالتالى الكيفية التى لابد أن يقرأ ويدرس ويفهم فى إطارها. وقد اختار كل من سبينوزا وكلايدينيوس التأويل المعيارى والقيمي ( أى الذى يركز على القيم الأخلاقية والدينية والجمالية) ؛ ففهم النص يعنى إدراك حقيقته الخاصة ، حتى مع تعذر التطبيق على حالات مثل "العجرات" وحقيقتها غير الظاهرة. ولكن يبقى اللجوء مع هذا إلى الإجراءات التفسيرية والتأويلية أمراً لا غنى عنه.

وكما عتب ديلسى على فلاسيوس إغفاله الظروف الخارجية التى تحدد فهم النص ، عتب كل من ماير وشليرماخير على سبينوزا وكلايدينيوس تركيزهما على حقيقة النص المقدس فقط دون اعتبار لتنوع الحقائق الكامنة فى نصوص أخرى مثل النصوص الأدبية والفلسفية والتاريخية والقانونية وغيرها.

ومن هنا ، وسع ماير وشليرماخير مجال قراءة النصوص وتأويلها بدءاً من النص الإلهي حتى النص البشرى. وميزا بين " الفهم ، وصلاحيته " ليبيننا أن التعامل مع النص يتطلب نوعية فهم تتفق معه ، ويستلزم البحث عن الدوافع التى أدت إلى ميلاد الكتابة ، أو التعبير أو الفعل. أى لابد من تحديد الظروف الزمانية والمكانية التى تجعل المرء يشرع فى الكتابة والتعبير والفعل فى لحظة ما نتيجة لموقف بذاته.

ويميز شليرماخير منهجين فى الخبرة الهرمنيوطيقية:

١- التأويل النحوى الذى يحلل النص انطلاقاً من لغته متمثلة فى الأطر اللغوية والأشكال البلاغية والأدبية ومصطلحات النص التقنية والألفاظ المستخدمة فيه. جاعلاً منه " فن الوصول إلى المعنى الدقيق للخطاب انطلاقاً من اللغة والاستعانة بها <sup>(١)</sup> .

٢- التأويل النفسى والتقنى انطلاقاً من سيرة الكاتب الذاتية التى يفهم النص من خلالها سواء أكان مكتوباً أم شفاهياً ؛ " فاللغة بقوتها المؤثرة تختفى ولا تظهر إلا كنظام يضعه الإنسان فى خدمة ذاتيته " <sup>(٢)</sup> .

والعلاقة بين هذين المنهجين علاقة تكاملية ؛ إذ يستحيل فصل حياة الفرد عن فعله. ومن هنا فإن فهم النص أو الخطاب يتطلب " أداة " لغوية علاوة على سياق بيوجرافى وتاريخى للوصول إلى مرتبة يصفها شليرماخير بأنها كاشفة ، يتماهى القارئ فيها مع الكاتب ، فيعيش بعقله الخبرات والأفكار التى كانت وراء ميلاد العمل <sup>(٣)</sup> .

ويرتكز فكر شليرماخير الهرمنيوطيقى على قيام مؤول النص أو الخطاب بإعادة تحقيق معناه من خلال فعل استنباطى وتخيلى ؛ فيستعيد فى ذهنه دوافع الكاتب الحقيقية المتجسدة فى عمله ، فى ضوء سيرته الذاتية والظروف الاجتماعية والتاريخية التى شهدت ميلاد عمله ، " فالفهم

هو عملية تكرار الإنتاج العقلي الأصلي انطلاقاً مما تبذره العقول<sup>(٧)</sup>. وبهذا يتخطى شليرماخير محتوى الحقيقة ليرسّى دعائم تقليد منهجي دقيق. أما نهج ديلسي فهو تاريخي يتم من خلال العلوم العقلية ، أو الإنسانية. ويركز ديلسي في تطبيقه الهرمنيوطيقي على مفهوم التجربة العلمية؛ غير أن مفهوم " التجربة العلمية " هذا يعني أمرين في آن ، فهو يعني إما:  
١- الخبرة أو التجربة بالمعنى المادي للفظ ، وهو أساس العلوم الطبيعية التي تقوم على تكرار الإجراءات ؛ ومن ثم ، تكرار النتائج. أو:  
٢- التجربة كخبرة غير متكررة أي : خبرة ذاتية متفردة .

ويتجلى الطابع التجريبي للخبرة العلمية في دقة التطبيقات التاريخية؛ فالورخ على سبيل المثال لا يشهد تجارب الأفراد محل الدراسة التي يجريها ، وإنما لديه تجربته الخاصة وإدراكه الخاص للأشياء التاريخية. أي أن الأمر يتلخص في " تجربة التجربة "<sup>(٨)</sup>.

أما التجربة المعاشة فتردنا إلى كثافة التجربة الإنسانية مقابل التجريد العلمي . هذه التجارب المعاشة لا تتيح فقط للفرد العيش " داخل " العالم وإنما تتيح له أن " يعيش العالم " بصورة حقيقية من خلال تجربة كثيفة تضرب بجذورها في " عالم الحياة " . من هنا نشأت "الدائرة الهرمنيوطيكية " التي تجعل الفرد يتصور تجربته تبعاً لمنهج في تصور الحياة في كليتها ، وتصوره لحياته في مجملها ، في ضوء تأويله لتجاربه المعاشة. فتصبح الحياة باختصار "رؤية " تأتي من خلال " أجزاء " ، وتصبح التجارب المعاشة " خبرات " مجزأة (في إطار ظروف مكانية وزمانية) نذكرها من خلال وحدة شاملة.

وبهذا ، حقق ديلسي قطعة استمولوجية كبرى مع فكر هيجل؛ فقد قلب "روح" هيجل رأساً على عقب ، ليس بهدف الإشارة إلى التجارب العلمية كطريق إلى معرفة مطلقة ، ولكن للإشارة إلى تجارب معاشة تضرب بجذورها في "عالم الحياة " وتعكس جملة تجلي الفكر التاريخي.

### ٣- الأسس النظرية للهرمنيوطيكا : بين " الحقيقة " و " المنهج "

كانت هرمنيوطيقا شليرماخير وديلسي الرومانسية ضرورية ولكنها لم تكن كافية. وحينما قرأ جادامير الفكر الهرمنيوطيقي بداية من شليرماخير وحتى ديلسي انتقد صرامة المنهج الذي يقوم عليه ، حيث اكتفى بالمرور اللغوي والتاريخي لفهم النصوص وتقييمها. ويعد كتاب جادامير: "الحقيقة والمنهج" تاريخاً نقدياً لهذا الموروث الهرمنيوطيقي. ويبقى البعد الظاهراتي والتاريخي للفهم حجر الزاوية في فكر جادامير الهرمنيوطيقي.  
والفهم نوعان ، فهو إما : -

- ١- إدراك محتوى الحقيقة أو إدراك حقيقة شئ ما. أو:
- ٢- فهم نوايا المؤلف من خلال معرفة الظروف النفسية والحياتية التي تحكم تأكيده شئ ما أو فعله إياه بجوهر هذا التأكيد أو الفعل ذاته .

وتفسير الظروف التي أفرزت الخطاب والفعل يجنبنا أي لبس وبخاصة حينما يتعذر علينا إدراك معنى الخطاب أو الفعل؛ فالفهم يجنبنا الالتباس : " والتوصل إلى فهم متبادل هو دائماً في حد ذاته توصل إلى تفاهم حول شئ ما "<sup>(٩)</sup>.

وهرمنيوطيقا جادامير لها طابع تربوي : فهي تهدف إلى إبراز حقيقة لا تتفصل عن مبدأ معياري ما من أجل فهم هذا المبدأ والتعلم منه . أي أنها تبحث بالفعل عن الأوليات والأصول التي هي أساس أي خطاب أو فعل.

فالعودة إلى " أصل " الشئ ذاته في ظاهريته هي محرك فكر جادامير الهرمنيوطيقي. وهو - في هذا - وفي لعلمه هايدجر الذي سعى في كتابه المؤسس : " الوجود والزمن " إلى تقييم الأصل الظاهراتي الذي يعد تحولاً أنطولوجياً للفهم الذاتي. ويرى جادامير أن الهرمنيوطيقا الرومانسية

أضاعت وقتاً في البحث عن علاقات خفية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية لربطهما من خلال تطبيقات تجريبية لجعلها تتسم بالموضوعية. فالحقيقة أن البحث عن حقيقة علمية يمكن تطبيقها على العلوم الإنسانية لم يقد بالفعل إلى شئ. وقد سعى جادامير إلى إحلال مبدأ التناهي محل الحقيقة المعيارية غير المشروطة ، هذا المبدأ الذي استلهمه من بنية الأحكام المسبقة<sup>(١)</sup>. وقد برهن هايدجر على تنأى " الوجود الحاضر في العالم " في علاقته بالعالم وتجربته في الفهم الذاتى. أما جادامير فلم يلجأ إلى العلوم الإنسانية إلا لبيان تنأىها وإستحالة إيجاد مبدأ كونى صالح لجميع العلوم.

كانت عودة جادامير لهذه العلوم سبيلا لنقد منهجيتها - كما تم تصورهما وتطبيقها بدقة في القرن التاسع عشر - لاسيما مع النجاح المدوى الذى حققته وضعية أوجست كونت. وقد وقع أخيرا اختيار جادامير على عالم الفيزياء القدير هارمان هلملتز الذى فكر طويلا فى العلاقة العلمية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية - التى تقوم أساسا على الاستقراء المنطقى الذى يبحث مع بداية الملاحظة التجريبية عن قواعد وقوانين عامة - بينما تقوم العلوم الإنسانية على الاستقراء الجمالى ، أى: على الحس والحدس والحساسية الداخلية. وتتضح علمية العلوم الإنسانية من خلال تصور التكوين الحدسى والفكرى. ولم تسفر جميع الجهود التى قام بها درويسن وديلىس وميتش عن شئ مرض ، فقط كان عليهم جعل كل ما يفلت من العلمية ، بالمعنى المباشر للفظ ، صارما ودقيقا علميا. ويخلص جادامير إلى أن خصوبة العلوم الإنسانية وابتكاريتها هى نتيجة لحدس العقل وحيويته<sup>(٢)</sup>. فلو أن هناك منهجا للعلوم الإنسانية فلا يمكن إلا أن يتمثل فى الروح الرومانسية والمثالية - كما وضعت فى القرن الثامن عشر خلال عصر التنوير - هذا المنهج هو - فى المقام الأول - إنصات شعرى للفهم الذاتى فى إطار قواعد استخدام العقل الصارمة بصورة عقلانية وعقلية. وهو المفهوم الذى يصل إلينا من خلال عبارة إيمانويل كانط الشهيرة " ليكن لديك الشجاعة على الاستعانة بفهمك الخاص"<sup>(٣)</sup>.

ويرى جادامير أن اكتشاف الحقيقة فى العلوم الإنسانية يأتى من خلال إصفاء يقظ للتراث<sup>(٤)</sup> الذى لا يمثل بأى حال عائقا معرفيا فى سبيل الفهم الذاتى للعلوم الإنسانية ، بقدر ما هو بعد ضرورى ولحظة حاسمة كاشفة لحقيقة لا تنفصل عن الموضوع. هذه الحقيقة تتكشف من خلال الدراسات النقدية والتقييمية التى يجريها الباحث فى مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية التى تظل مرآة تعكس للباحث إمكانياتها الفكرية وحدودها النظرية المحتملة ، وترده لذاته مرتكزة إلى التراث الذى تعدده أساسا لفهم الذات وحدودها .

وكما أشرنا من قبل ، يرى جادامير أن التاريخانية والموضوعية يختزلان ، بل يدمران ، الأفكار المسبقة التى تصبح عوائق لايد من إزالتها للوصول إلى الموضوعية. ويقترح جادامير إعادة بناء هذه الأفكار وتطويرها وإحداث ثورة بها أو حتى ترويضها لتقوم بدور نشط فى بناء تصورنا عن العالم وفهمنا للأشياء ، وهى بعيدة كل البعد عن أن تكون صورة لتخيلات نابعة من ذاتية متعالية. فالأفكار المسبقة كما يتصورها جادامير قبل كل شئ " مشروع " أو: أولويات يتم تحديدها لترشدنا إلى تصور العالم وفهم ما يمثل لوعينا.

نحن - إذا - بصدد حدس يبرز رؤيتنا للعالم ويحدد استبطاننا للمعنى انطلاقا من أشياء سابقة كاشفة. وطبيعى ألا تكون الأفكار المسبقة جبرية تسجننا فى إطار محدودية رؤية قاصرة، ولكنها تستلزم دائما تصحيحا لها وإعادة إقرار لصلاحيتها تبعاً لاكتشاف آفاق جديدة للمعنى والفهم. ويبقى اقتراح جادامير محدودا لأن توقع الأفكار المسبقة وتوجيهها لا يتم بعيدا عن نظام إحالى ملزم متمثلا فى الأيديولوجيات والتراث والمعتقدات والأحداث وغيرها<sup>(٥)</sup>؛ فهو كامن فيها محدد لها مما يمنع المرء من ممارسة قدرته على الحكم على الأشياء المعرفية بحرية . ومع هذا ، يرى جادامير إمكانية صنع نسيج من الأفكار المسبقة داخل حقل اجتماعى ملزم من خلال فاعلية مبدأ: " عمل التاريخ " . فى فلسفة التاريخ نقرأ:

إن العمل الفعلي هو الذي أفرز الأعمال والآثار التي يتشكل منها التراث المكتوب وذلك من خلال الابتكار والإنتاج عبر التاريخ. هذا المبدأ يشير أساساً إلى إمكانية تطبيق الحقائق التي اكتشفها التراث وأنتجها على اللحظة الراهنة. إنه - إذًا - عمل التاريخ وإنتاجيته اللذان يتشكل الوعي الفردي والجماعي بداخلهما، صانعا حقيقة التراث ، أو " أنماط الوجود " من أجل تحديد أنماط الفهم. وعمل التاريخ هو - في الواقع - إدخال الوعي في الصيرورة الدائمة للمهمة التاريخية انطلاقاً من عنصرين أساسيين:

١- كشف وضعنا الحالي (أو الحاضر الحي كما يقول هوسرل ) من خلال إشكالية تحدد المعاني التي ننتظرها وكذلك طموحاتنا الفعلية. أي أن الفعلية التاريخية تبرز باختصار حساسية الوعي وتوجهه.

٢- إدراك تناهينا وحدودنا النظرية والإدراكية؛ فمبدأ عمل التاريخ يعني بالتالي الاختراق الداخلي للآفاق كما يقول جادامير. هكذا تتحقق أخلاقيات الحوار بين الماضي والحاضر، بين التراث والمعاصرة ، وتلتقي حقيقة التراث ، التي تم اكتشافها، والحقيقة المنتجة التي يتم إسقاطها في الحاضر. ويكون الفهم في هذا السياق هو فن ترجمة حقائق التراث لتقييمها وتطبيقها على اللحظة الراهنة.

#### ٤ - عالمية الهرمنيوطيقا : الفهم والحوار

نستطيع القول - إذًا - إن المصطلحات المحورية أو المادة الخام التي تتشكل منها هرمنيوطيقا جادامير تتمثل في الفهم والحوار والتفاهم . هكذا يصبح الفهم المفتاح الهرمنيوطيقي الذي يفتح المعنى ويكشف آفاق الماضي والحاضر بتعديديتها وتشابكها. وتتجلى إرادة الفهم ورهانات المعنى في أن فهم المعنى داخلي، أما التفاهم بين الماضي والحاضر فخارجي. فإذا كان الفهم هو فن تطبيق المعنى الذي اكتشفناه على موقفنا، فهذا يعني بالأحرى أنه فن صياغة إشكالية للحاضر، وصياغة جدلية السؤال والجواب بوصفها تساؤلاً دائماً وغير مكتمل تطرحه على حاضرنّا. أي أنه ليس "استجواباً " بين الماضي والحاضر تحكمه ضغوط ورؤية رتيبة لا بد أن تطبق بحذافيرها على الوضع الحالي ، وإنما هو " تساؤل " متبادل ومثمر يبرز حقائقهما المتبادلة . أما الفهم فتطبيق دائم ، لأن تأويلنا يعتمد دائماً على سؤال نطرحه على أنفسنا بشأن مسألة تخصصنا ، ثم يأتي نص فيفتح لنا إجابة على هذه المسألة من خلال فهمنا له. والتطبيق هو الشق الثاني لتصور الأفق الذي طرحناه: فموقفنا قياساً إلى الحقيقة التي نفهمها يلزمنّا بعدم البقاء في وضع خارجي تماماً عما فهمناه<sup>(١٥)</sup>.

وتلعب اللغة دوراً كبيراً في عالمية هرمنيوطيقا جادامير. فهي - بالنسبة له - ليست مجرد نظام لغوي يخضع لبعض القواعد وبه جلاء داخلي ، ولكنها في الأساس " حوار " وعلاقة "بآخر وبالغريبة". ويبقى الحوار بالنسبة له علاقة ضرورية لا غنى عنها للتغلب على الخلافات، وإرساء مبدأ الفهم كاشتراك ومشاركة. فكل حوار حقيقي يقتضي أن ننحنى أمام الآخر، وأن نولي وجهة نظره الأهمية الحقيقية الواجبة ، وأن ننفذ إلى عقله ، ليس بهدف فهم الشخص، وإنما بهدف فهم ما يقوله. وعلينا أن ندرك مدى صلاحية وجهة نظره حتى يكون بيننا تفاهم حول المسألة المثارة<sup>(١٦)</sup>. ويعد الجدل أساس كل حوار ، والمقصود هو جدلية السؤال والجواب ، كفعل غير مكتمل. فيتعين ، من ناحية ، الإنصات إلى الصوت الداخلي؛ فهو انطباع سيتحول إلى تعبير. ويتعين كذلك ، من ناحية أخرى ، التواصل مع الآخر ، من خلال رغبة في الحوار والفهم. ومن هنا ، تظل اللغة مجالاً للتواصل الفردي ( من خلال الحوار مع الذات والوعي الداخلي ) والتواصل الجماعي ( من خلال الحوار والتفاهم ) . وعالمية الهرمنيوطيقا تعني في النهاية تكوين الخبرة الفردية والجماعية في " عالم " التأويل ، أو التأويل باعتباره "علماً" للبعد التاريخي والجمالي واللغوي في التجربة الإنسانية: " ففعل اللغة لا يتم من خلال القول ، وإنما من خلال الحوار<sup>(١٧)</sup> ". وباختصار ، فإن عالمية هرمنيوطيقا جادامير لا دخل لها ببنية اللغة من حيث هي عبارات منطقية

وأبنية نحوية ، وقواعد تركيبية وغيرها ، ولكنها تقوم على بعدها "التداولي" و "التواصل". وقد ذهب جادامير إلى حد اعتبار " أن الكائن الوحيد الذى يمكن أن يفهم هو اللغة". هذا الاستنتاج كان محل نقد هابرماس الذى وصف هرمنيوطيقا جادامير أنها مثالية لغوية. وتعليقا على هذا حاول جادامير أن يوضح أنه لا يمكن استنفاد منابع اللغة ، أو أنه لا يمكن للغة أبدا أن تقول كل ما عليها قوله ، ولكن تظل هناك دائما إمكانيات وطاقات داخلية كامنة فى القول يمكن إبرازها. كما أنه لا يمكن التعبير عن اللغة أو تحديدها من خلال الكتابة فقط لأنها تتخطى حدود التعبير والكتابة لتلعب من خلال الحوار والتفاهم دور الوسيط بين الأفراد ، وبين الماضى والحاضر.

والفهم هو المحرك الأساسى لأى تواصل أحوار ممكن ، وهو يتيح بشكل عام درء أى رغبة فى السيطرة ، أو محاولة ادعاء حقيقة واحدة لا ثان لها. كما أن الحوار ليس رغبة فى السيطرة المعرفية ولكنه يعكس الحقيقة كاشتراك جماعى ومشاركة فى إنتاج المعنى . فالحوار ليس "إرادة قوى" ولكنه: " رهان معنى " محل تقييم دائم وتحديث لمعناه بحيث يلائم اللحظة الراهنة. ومن هنا تبدو الحقيقة مشاركة إبداعية ، بعيدة كل البعد عن أى افتراض أو تملك. وهى ليست لحظة متعالية أو مطلقة أو منغلقة ولكنها إبداع دائم للقيم والمعانى والرؤى التى يتم - دائما - إعادة النظر فيها ونقدتها.

#### خاتمة

فى هذه الدراسة ، حاولنا تقديم الخصائص العامة لعالمية هرمنيوطيقا جادامير . وهى بالطبع لم تستوف الموضوع ولكننا حاولنا فقط من خلالها إبراز ملمح أساسى لفكر جادامير الفلسفى متمثلا فى معنى عالمية الهرمنيوطيقا.

قبل أن ينشر كتابه: " الحقيقة والمنهج " عام ١٩٦٠ اقترح جادامير - فى البداية - العنوان التالى : " الحدث والفهم" ثم تركه إلى " نحو أساس هرمنيوطيقا فلسفية " ولكن الناشر لم يعلن عن الكتاب فى الصحافة معللا أنه ليس للهرمنيوطيقا تأثير على الدراسات الأدبية والفلسفية ولكنها تنتمى لما يدرس فى كليات علم اللاهوت. ثم استقر اختيار جادامير فى النهاية على عنوان له قيمة معرفية وتاريخية وهى الجدل بين " الحقيقة " و " المنهج " ، استلهمه من عنوان لجوته "الشعر والحقيقة " . فحول المنهج والحقيقة تكونت هرمنيوطيقا جادامير.

من الصعب علينا فى هذا المقام استعراض تاريخ الهرمنيوطيقا منذ العصور القديمة بدءا من أرسطو وأوريجين وأوغسطينس وحتى العصور الحديثة مع شليرماخيز وشليجل وديلسي وهایدجر، مروراً بالعصور الوسيطة مع لوتر وفلاسيوس ودانهاور وكلاينيوس وماير،<sup>(٨)</sup> وربما جعلناه موضوعا لدراسة أخرى. ولكن النقطة الكبرى التى نود أن نعرض لها فى ختام هذه الدراسة هى أن جدلية الحقيقة والمنهج شغلت الذهن العلمى والمنهجى منذ القرن التاسع عشر.

فالحقيقة جزء لا يتجزأ من المنهج. أى رؤية للعالم أو إنتاج للمعنى لا بد أن يمر من خلال تطبيق صارم للمنهج. وينتقل جادامير من المنهج إلى الحقيقة لا ليثبت استقلالية حقيقة متعالية غير مشروطة وإنما ليثبت إمكانية كسر حقيقة معيارية بإقرار حقيقة هى علاقة مع الآخر وحوار غير منته بين "نحن"، و " التراث". أى أن الحقيقة تحمل داخلها المنهج وتتجاوزته إلى عالم أرحب من الفهم والتفاهم ( ومن هنا كانت عالمية الطرح الهرمنيوطيقى ) فإذا كانت الحقيقة كما يراها جادامير هى عالم تنويرى للموقف الحاضر قياسا إلى الماضى ، فهى - إذا - عالم من الفهم بين التراث والمعاصرة. ووجود الحقيقة فى المنهج هو وسيلة لقبول اللغة بوصفها حواراً ، والانتظار بوصفه تفاهما ، والفهم بوصفه مشاركة دالة وعلاقة الأنا بالآخر " ونحن " بالتراث. وإن كل وجود هو " وجود من أجل الحقيقة " توجهه إرادة الفهم ، وأخلاق الحوار.

الهوامش :

١- يرى فيليب هانيمان واستيل كولنج أن الهرمنيوطيقا ليست علما. ارجع إلى أعمالهما : Introduction à la phénoménologie, Armand Collin, Paris 1997. p. 153

وكذلك إلى الشرح الوافى فى هذا الصدد :-

- Jean Grondin, Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmstadt, 1991

وهذا يعنى أن الهرمنيوطيقا تقنية لفك شفرات القراءة أكثر منها نظرية مجردة ، وهى إذا فن له تقنية وأداة للبحث والتفسير.

2 – Friedrich Schleiermacher, Herméneutique, trad. et introd. de Marianna Simon, avant-propos de Jean Starobinski, Genève, Labor et Fides, 1987, p. 104

3 – Hans-Goerg Gadamer, La Philosophie herméneutique, avant-propos, traduction et notes par Jean Grondin, Paris, PUF, 1996, p. 83

4- Schleiermacher, Herméneutique, idem, p. 77

5 – Idem., p. 157

6 – H.G. Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 1960, p. 169

7 – Gadamer, La philosophie herméneutique, idem, pp. 93-94

٨- طبقاً لنظرية ديلسى يضع المؤرخ تصورا للتاريخ من خلال إدراك ما يمكن تسميته "إدراك الشيء التاريخي" وهى خبرة حيوية يشهد المؤرخ على فاعليتها. من هنا نستخلص أن ديلسى كان أقرب إلى نيتشه منه إلى هيجل. "أسلوبنا فى تصور العالم ليس نتاجا للفكر ، كما أنه لا ينشأ فقط عن رغبة فى المعرفة ، بل يتكون من سلوكنا إزاء الحياة ، ومن الخبرات التى صنعناها منها ، ومن بنية هذه الكلية التى هى حياتنا النفسية. "

٩- جادامير " الحقيقة والمنهج" ص ١٦٨ . طبقا لفينومينولوجية هوسرل " الإدراك هو إدراك شيء " ، وفى هرمنيوطيقا جادامير " الفهم هو فهم شيء. "

١٠- انظر التالى .

11- Cf. Gadamer, Wahrheit in den Geisteswissenschaften, in Gesammeltem II p 38

12 – Cf. Michel Foucault, " Qu'est-ce que les lumières?" Cours au collège de France, 1983, in Magazine Littéraire, n. 207, mai 1984, p. 35-39

13 – Cf. Gadamer Wahrheit in den Geisteswissenschaften, idem., p. 40

14 – Cf Jürgen Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften 1967.

15 – Yashar Saghaï, " La vérité comme dialogue et entente chez Gadamer" revue "Idées", n 1 . février 1998, Paris, p. 19. Cf. Gadamer. Wahrheit, idem., p. 359

16 – Gadamer, Wahrheit, idem., p. 363

17 - Gadamer, " Grenzen der sprache" in Evolution und Sprache. Über Entstehung und wesen der Sprache, " Herrenalber Texte", 66, 1985, p. 98.

٨- بالنسبة لتاريخ الأفكار الهرمنيوطيقية ارجع إلى

Jean Grondin, Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmstadt, 1991;

والى نفس الكتاب بالفرنسية:

L'Universalité de l'herméneutique, PUF, Paris. 1993 et R.E. Palmer, Hermeneutics. Interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, Evanston, Northzestern University Press, 1969

### ببليوجرافيا:

- L'Art de comprendre: écrits. vol . 1, Herméneutique et tradition philosophique. Aubier, 1982.
- L'Art de Comprendre: écrits vol. 2, Herméneutique et champ de l'expérience humaine. Aubier, 1991.
- Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique Seuil, 1996 (une traduction partielle a paru au Seuil en 1976).
- Par ailleurs, en éditions récentes:
- Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan. Actes Sud, 1987.
- Années d'apprentissage philosophique. Critérion, 1992.
- L'idée du bien comme enjeu Platonico –aristotélicien. Vrin, 1994.
- Langage et vérité Gallimard, 1995.
- Le Problème de la conscience historique. Seuil 1996.
- La Philosophie herméneutique. PUF, 1996.
- Herméneutique, esthétique, philosophie. Fides, 1998.
- Herméneutique et philosophie. Beauchesne, 1999.
- Philosophie de la santé. Grasset, 1999.
- Nietzsche l'antipode: le drame de Zarathoustra. Allia, 2000.
- L'éthique dialectique de Platon.
- actes Sud, 2001.
- Au commencement de la philosophie: Pour une lecture des présocratiques. Seuil, 2001.



## بروسبيرو في أفريقيا :

استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصاً وذريعة للاستعمار

تأليف : توماس كارتيللي (\*)

ترجمة : محسن مصيلحي

لم يكن هناك أى جزء من البيت يحمل بصمات نوقه الشخصى أكثر من مكتبته

(عن سيميل رودس<sup>(\*\*)</sup> : (Lockhart and Woodhouse, 1963)

سوف يكون من السهل على المثقفين خريجي الفنون أكثر من غيرهم فهم مايقصده شولتز وزير الخارجية الأمريكية في تعليقه على سياسة أمريكا تجاه نيكاراجوا حين يقول مؤكداً إن أمريكا لن تكون "هاملت الأمم"، لأنه من المفترض أن غالبيتهم تشاركه الفهم الشائع لهاملت كشخصية "لم تستطع أن تقرر أمرها"، (مع ما يترتب على ذلك من تداعيات مهلكة)<sup>(\*)</sup>. وتذكر الجثث المتناثرة على خشبة المسرح في ختام المسرحية يساهم في خلق الألفة مع الأحداث السياسية الراهنة لأمريكا اللاتينية، وكلاهما يؤكد أنه إذا كان توحيد أوصال الدانمرك يستلزم فورتنبراس القوى فإن أمريكا قادرة على لعب مثل هذا الدور. في مثل هذه الصفقات السياسية يلعب شكسبير دور المصدر الحصين للحكمة الأخلاقية والآراء الصائبة، أو المقياس الدقيق ليس فقط لما هو صحيح وعادل بل أيضاً لما هو ضروري وعملي. إن اسمه يسبغ الاحترام والأمانة الأخلاقية على المواقف التي يود المتحمسون فيه تمريرها.

إننى أطيل في هذا الاستطراء في بداية بحثي عن العاصفة لأننى سوف اهتم فيما هو آت بـ "إعدادات كتابة" شكسبير، الأقل وضوحاً من هذا المثال، وما يترتب على مثل هذه الممارسات في الواقع العملي. كما أننى أود من البداية أن أوضح النتائج الأيديولوجية المترتبة على قراءة، وإساءة قراءة، نصوص شكسبير. وأنا استعير تعريفي الإجرائي للأيديولوجية من لوى التوسير الذى كتب يقول "إن الرجال لا (يقدمون لأنفسهم) شروط وجودهم الحقيقية، عالمهم الحقيقي، فى شكل أيديولوجية، لكن أول شيء يقدم لهم هناك هو علاقتهم بتلك الشروط" (164 و 1971). وإذا ما طبقنا تلك الرؤية على مقولة شولتز وزير الخارجية عن هاملت فإنه يمكن تفسيرها بأنها انعكاس لما أضفته قراءته على المسرحية، أى أنها نتاج لما يضيفه هو (أو يظن أن شكسبير يضيفه) على الشخصية الرئيسية من صفات مثل الجبن والتردد. والنجاح السياسى لقراءته تلك يعتمد على مدى انسجامها مع الطريقة التى يتم بها تدريسها أو بثها إلى قرائنها. كما تعتمد أيضاً على مدى توافق القواعد الأدبية للمؤسسات التعليمية البريطانية والأمريكية مع وجهات النظر السياسية السائدة. فيما يتعلق بالتدخل الأمريكى فى الشؤون الداخلية لدول العالم الثالث. إن قراءة شولتز، باختصار، لاتتوافق بالضرورة مع نص هاملت ذاته، ولا حتى مع مقاصد شكسبير الغامضة فى مسرحيته. إنها، على العكس، تمثل دليلاً على الادعاءات السياسية التى تنتج عنها.

(\*) أستاذ مساعد للأدب الإنجليزى ورئيس قسم الدراسات الإنسانية بكلية مولنبرج. وقد نشر كارتيللي دراسات عديدة عن دراما عصر النهضة، وبعد كتابا عن مارلو وشكسبير وسيكولوجيا التجربة المسرحية. وبعد هذا المقال نتيجة لاهتمامه المكثف بأدب ما بعد الاستعمار وآثاره فى فهم ممارسات الحضارة الغربية، وقد قدم إلى حلقة بحث عن شكسبير والأيديولوجيا، وكانت موضوع مؤتمر شكسبير الدولى الذى عقد فى برلين عام ١٩٨٦. وقد قامت Jean Howard و Marion O'Connor بإعداد هذه الدراسات فى كتاب Shakespeare Reproduced الصادر عن Methuen عام ١٩٨٧ (المترجم).

(\*\*) سيميل رودس : (١٨٥٣ - ١٩٠٢) هو واحد من أعظم المساهمين فى بناء الإمبراطورية البريطانية، كان يؤمن بأن الأنجلو - ساكسون هم أرقى الأعراق، ولهذا ساهم بفعالية فى الاستكشافات الجغرافية. امتلك مناجم الناس ضخمة، وعمل بالسياسة حتى أصبح رئيساً لوزراء أفريقيا الجنوبية عام ١٩٨٠ (المترجم).



من الواضح أن هاملت الذى لا يستطيع أن يتخذ قراره مختلف تماما عن هاملت الذى قرر، لأسباب وجيهة، ألا يفعل ماطلب منه الأب الشيخ أن يفعل، وعن مايمنك لفورتنيراس، الأقل حيطة، أن يفعل لو كان فى موضع هاملت. وإذا كان هذا مدخلا فإنه يمكن القول إن هاملت هى مسرحية عن محاولة فرد مقرب السيطرة على مصيره فى مواجهة القهر الأيوى الذى يعتبر أن الانتقام هو حل "طبيعى" لمعضلته وأن التأخير انحراف "غير طبيعى" عن أداء الواجب الاجتماعى الذى تلبس قوة الحقيقة الأخلاقية. هاملت هذا هو الذى يسمح ضد موجة أيديولوجية لا يبدو أنها، وبالفراية، قد تغيرت كثيرا خلال ٣٨٦ سنة، أى منذ العام الذى قدمت فيه المسرحية أول مرة. ولو كان هذا هو هاملت الذى تم تقديمه رسميا إلى الشاب جورج شولتز وإلى مجتمعه الكبير لأصبح من المعقول أن يقوم وزير الخارجية بتأكيد روابط أمريكا بهاملت الذى يختار ألا يلعب دور البطل فى مأساة الانتقام الدموية، باسم أمريكا التى تختار ألا تتدخل فى الشؤون الداخلية لدولة أخرى.

إن السيناريو الذى اختلقته يبالغ بوضوح فى قياس قوة تأثير الفن على شاغلى الوظائف العليا. لكن ليس من الغريب القول إن قراءة وبث بعض النصوص ذات القيمة الثقافية المتميزة (وليس هناك نصوص غريبة أكثر تميزا من نصوص شكسبير) تلعب أنوارا مؤثرة فى تطور تلك النماذج المتخيلة للعالم الحقيقى الذى يسميه التوسير أيديولوجيات. لكن هذا لايعنى أن نصوصا مثل هاملت هى ذاتها نصوص خالية من الأيديولوجية وأنها، بالتالى، لاتدخل وزر الأسلوب الذى تستخدم به. ففي الحقيقة فإن هاملت يحتج كثيرا على تردده لدرجة أن الإنسان لايمكنه تجاهل الأهمية الدرامية لهذه الصفة البارزة فيه. وعلى نفس المنوال فإننى سأقدم وجهة نظرى فى أن مسرحية العاصفة تعد طرفا مسئولا عن القراءات الكثيرة التى تمت بها وعن "إعادات كتابتها" فيما يتعلق بمساهماتها الجنينية فى تطور الأيدولوجيا الاستعمارية التى كانت تقرأ فى سياقها.

لاشك أن كثيرين يمكن أن يعترضوا بشدة على القول إن "العاصفة" قادرة على التحدث باللغة الضارية للاستعمار الذى ينوب عن الأنظمة الحاكمة للقوى والقناعات الغربية. ولكن هناك مجتمعا مفسرا آخر هو المجتمع غير الغربى الذى ينظر إلى العاصفة باعتبارها مجسدة للافتراضات الاستعمارية، ولفترة زمنية طويلة. إن تطور "الآداب الجديدة" فى مجال النقد والإبداع، فى البلدان المستقلة حديثا فى أفريقيا وجزر الهند الغربية قد شهدت الاستخدام المتكرر لمسرحية العاصفة بوصفها موقعا لتجسيد وإعادة تجسيد الصراع القديم والمستمر بين المستعمر والمستعمر<sup>(١)</sup>.

وفى معظم هذه الأعمال الأدبية يتم استبعاد الدراسات البريطانية والأمريكية الحديثة الهائلة إلى إضفاء إشكالية على التقييم النقدي التقليدى للعلاقة بين بروسبيرو وكاليبان بهدف استعادة الرسم الصارخ للشخصيتين كسيد وعبد، وبهذا الشكل تظهر تلك العلاقة كنموذج تأسيسى فى حلقات تاريخ الاستعمار الأوروبى<sup>(٢)</sup>. فى هذا السياق فإن كتابا مثل الكاتب الكينى نجوجى وا ثيونجو وكاتب جزر الهند الغربية جورج لامنج يستخرجون من تجاربهم الذاتية المباشرة مع الاستعمار مفهوما عن شكسبير يبرزه مؤسسا ومنتجا للأيديولوجية الأبوية التى تمثل قاعدة قوية للأهداف المادية للاستعمار الغربى. وهكذا فإن نجوجى يعرض فى روايته حبة القمح Grain of Wheat (١٩٦٧) خطة وحشية لموظف بريطانى مستعمر (وإن تكن "حسنة النية" من وجهة نظره) لكتابة كتاب عن تجاربه فى كينيا تحت اسم "بروسبيرو فى أفريقيا". وتتبع خطى هذه الشخصية نحو هدفها يستحق النظر التأتى:

بعد الحرب عاد إلى دراسته المضطربة فى أكسفورد. وهناك . وجد نفسه مهتما بتطور الامبراطورية البريطانية. فى البداية كان اهتمامه هو اهتمام المؤرخ المحاييد، لكن الانزلاق إلى قصائد ريديارد كبلنج، صدمه يومئذ مفاجئ، بضوء ينبثق. لقد نظر إلى نفسه باعتبار أنه رجل الأقدار، رجل مؤهل لأشياء كبرى فى المستقبل. ثم درس أعمال وحياة لورد لوجارد. ثم تسببت مقابلة عابرة له مع طالبين أفريقيين فى بلورة رغباته فى عقيدة متكاملة. لقد تحشوا فى الأدب والتاريخ والحرب، وكانوا ثلاثتهم مملوئين حماسة بخصوص التثشير البريطانى فى العالم. وقد أظهر الطالبان الأفريقيان، اللذان قدما من قبيلة كبيرة مما كان يسمى ساحل الذهب، قدرة على استيعاب التاريخ، والأدب، وذلك ملاؤا تومسون بالتعجب والتقدير . فها هما أفريقيان لا يختلفان عن البريطانيين فى اللبس واللغة والقدرة العقلية. أين إذن اللاعقلانية واللاتساق والإيمان بالخرافات الذين تنسم بهم

العقلية الأفريقية والشرقية؟ لقد حلت محلها المبادئ الأساسية الثلاثة للعقلية الغربية:  
أي مبادئ العقل، والنظام والقياس.

(Ngugi, 1967, 471, 1968).

إن أول ما يصدم القارئ المتعمّن لهذا المقتطف هو السمة الكاريكاتورية في رسم نجوجي لشخصية جون تومسون. فانتقال تومسون من الحياد الموضوعي إلى "الاستغراق الذاتي" عبر وسيط يعد تقليدياً مثل قصائد كبلنج يبدو انتقالاً غير واقعي، وهي السمة نفسها الواضحة في تحوله المعتمد على القراءة نحو إعادة تقييم عملية اللعب الملقي على كاهل الرجل الأبيض، وفقاً لتعليمات لوجارد، الذي كان أول من مكن البريطانيين من الاستيلاء على نيجيريا. ثم يتم استغلال سذاجتنا أكثر حين يقول إن رد فعله تجاه المقرر الدراسي الافتتاحي عن الاستعمار البريطاني قد أوصله إلى "التعجب والتقدير" لقدرة ذلك الدرس على تحويل الأفريقيين إلى انجليز حقيقيين. إن إعادة تومسون ضبط نظراته الأولى للأفريقيين باعتبارهم أناساً مختلفين، وبالتالي غير قادرين على التسامي إلى الوضع "المستنير" الذي تتحول عن طريقه المساواة إلى هوية - وبالتالي ينكر على الأفريقيين اكتمال "الأخر" الموازن للدعوى الانجليزية باكتمال الذات - تظهر كأنها نسخة نصية معكوسة للنظرة العرقية المعتمدة على تنميط الآخر<sup>(1)</sup>. لكن نجوجي يعارض هنا ما يمكن أن يطلق عليه الواقعية الجمالية بواقعية تاريخية يستخدمها برشاقة لكي يرسم الصورة الكاريكاتورية ويفلت من الاتهام بها في الوقت نفسه. فالأشياء التي يمكن أن يعتبرها القارئ الملتف سذاجة تتعدى حدود المعقول هي في الحقيقة أشياء قارة بقوة في حقائق وآداب الغرب. والواقع أن مواقف تومسون تعد مظاهر دالة على بعض القناعات الأساسية لصدامات أهل الغرب مع "الأخر" عبر التاريخ الاستعماري.

إن صورة الأفريقيين الأولى عند تومسون باعتبارهم مختلفين وغير أُنْدَاد، مثلاً، تسبقها صورة أدبية مؤثرة تجسد في شخص بروسبيرو الذي يصير على عدم قدرة كاليبان على انتهاج سلوك متعدين. كما أن لها جذورها أدبية في قصص دال على عناد الأفريقيين، وهي القصص التي أعادها للوطن بعض المستكشفين الفيكطوريين مثل ريتشارد ف. بيرتون: "إن [الأفريقي] لا يرقى إلى مستوى الأوربي فعال الذهن والموضوعي... ولا إلى ... الآسيوي الذاتي والفكر. إنه يشاطر الأنواع الشرقية المنحطة أسوأ صفاتها - ركود العقل، وتراخي الجسد، والنقص الأخلاقي، والإيمان بالخرافات، والعواطف الطفولية (The Lake Regions of Central Africa, Vol 2, 1876, quoted in Brantlinger, 1985, 179). وإذا ما رغّب الإنسان في النظر إلى مثال أحدث عن القناعات الفيكطورية "المؤكدة للاختلافات العرقية فإنه لن يعود إلا لكتابات جورج أورويل الاستعمارية، والذي ينظر إليه بعيداً عن هذه الكتابات باعتباره كاتباً تقديمياً. (انظر خاصة إلى رسمه شخصية بيرمانز في قصة "اصطياد فيل"، ورواية أيام بورما). إن سذاجة تومسون، باختصار، عبارة عن عادة عقلية تحكمها الظروف الثقافية والتاريخية، شأن قناعة الأفريقيين بأن التحضر يعني أن تكون بريطانيا. وكونها تبدو سذاجة كاريكاتورية إنما يدل على مدى الإلحاح العبيئي لنماذج المستعمرين النمطية التي انطلقت منها. وهناك ما هو أكثر من المفارقة البسيطة في أن تلك الحقيقة قد وصلت إلى أذهاننا عن طريق كاليبان أكثر عصرية، وأقدر على "فهم التاريخ والأدب" مما يمكن أن يدعيه جون تومسون. يواصل نجوجي قائلاً:

كان تومسون مستثاراً، لأنه كان على وعي بأنه على أعتاب كشف كبير: ماذا كانت طبيعة هذا الميراث بالضببط؟ . لقد كتب فيما بعد يقول: "كان قلبي متخماً بالفرح. في طرفة عين كنت قد اقتنعت بأن تنامي الإمبراطورية البريطانية هو تطور لفكرة أخلاقية عظمى: وهي فكرة يجب أن تؤدي إلى قيام أمة بريطانية واحدة لأنها تعني احتواء أناس من كل الألوان والأعراق، وقائمة على المبدأ العادل بأن الناس خلقوا متساوين."

تحويل الإمبراطورية البريطانية إلى أمة واحدة: ألا يفسر ذلك أشياء كثيرة، لماذا يقدم عديد من الأفريقيين أنفسهم، مثلاً، فداء في الحرب ضد هتلر؟  
من البداية، من اللحظة التي وضع فيها يده على قلم ليكتب عن خطايره، تراءى له عنوان مخطوطته. سوف يسميها: بروسبيرو في أفريقيا.

(Ngugi, 1967, 47-8, 1968).

وفيما يقوم نجوى بإعادة قيام تومسون بتطوير "فكرته الأخلاقية العظمى عن الإخاء والمساواة، نجده يتحرك ثانية نحو مجال الكاريكاتير. ومع ذلك فإن هذا النموذج يعالج المثالية الاستعمارية، وليس النظرة العنصرية، باعتبارها موضوع الفحص النقدي، والسبب الذي لا يعطى آراء تومسون ما تستحقه من ثناء، بل يجلب عليها الانتقاد، هي أنها مبنية على الإيمان بالتفوق العرقي، تماما مثل مواقف العنصرية. وفي حين أن هذه المواقف مبنية على الاعتقاد باختلاف الأفريقيين وتدنيتهم، وهو اعتقاد يتسق مع الإيمان بالتفوق البريطاني، فإن المثالية الاستعمارية تنطلق من مقولة "محسنة" عن الندية الأفريقية، وهي مقولة سرعان ما تلتوث بواسطة الأخلاقيات المجتررة التي تتوافق أيضا مع نزعة التعصب العرقي (See Todorov, 1984, 42-3,146). وهكذا فإن الكاريكاتير هنا يفسح الطريق للمقولات الواضحة بشأن الحقيقة المتوارية خلف مظهر الاستعمار، أو بمعنى أدق، الحقيقة كما يفهمها الآخر المستعمر، بعيدا عن المقاصد التشابكة والمعقدة التي تشغل المستعمر.

ورغم أن البعض قد يعترض على أن ربط تومسون بين العاصفة و"الفكرة الأخلاقية العظمى" التي هي بريطانيا العظمى يعد ربطا خاطئا من وجهة النظر النقدية وتنقصه الدقة التاريخية، إلا أن ما يجعل هذا التقارب مع نص شكسبير ممكنا ومقبولا ولو ظاهريا هو تكرار نفس التقارب مع سلسلة من النصوص والأحداث التي تتشابه معه بدرجات متفاوتة، أو تكرره، أو تتنبأ به. ومن خلال التفاعلات المعقدة بين النصوص والملاحظات الذاتية التي شكلت جميعها مشروع تومسون يبدو نجاح بريطانيا الزعوم في ضم المتطوعين الأفريقيين للخدمة العسكرية كأنه تعويض عن محاولة بروسبيرو الفاشلة لجعل كاليبان أكثر تحضرا (بمعنى دفع كاليبان لتنفيذ مايوكل إليه بإرادته) في إطار فكرة أخلاقية. والنجاح في هذا الضمار يعني إمكانية منح بروسبيرو فرصة ثانية في أفريقيا. كما أنها تعني أيضا فرصة ثانية للأدباء المؤيدين حقيقة للفكرة الأخلاقية العظمى التي يربط تومسون بينها وبين بروسبيرو على سبيل الخطأ (أم الرجم بالغيب؟). إن مارلو، وإلى حد أبعد شخصية كيرتز، في قصة كونراد قلب الظلمة Heart of Darkness - الذي يعد أكثر النصوص الاستعمارية تأثيرا في الأوساط الأدبية في أفريقيا ما بعد الاستقلال (See Hamner, 1984, Brantlinger, 1985 b) هما اللذان ملأ فراغ الخطوط الخارجية التي كانت معاملة بروسبيرو لكاليبان في العاصفة أول من رسمها. ومع ذلك فإن تومسون لا يشير بشكل مباشر أبدا إلى كونراد، (وبدرجة أقل إلى كيرتز) الذي كان بالفعل، إذا كان لتاريخ الأدب أن يحدد ترتيب الوقائع، قد جرب تطبيق فكرته الأخلاقية على أفريقيا وفشل، كما أن كونراد كان قد كشف عن تدهوره الشخصي الأخلاقي والثقافي في تلك التجربة. إن تومسون لا يظهر أي نوع من أنواع الوعي بأن الأفريقيين "الذين قدموا أنفسهم فدء في الحرب ضد هتلر" قد تم تجنيدهم إجباريا في الحقيقة، وكأنهم تكرر لشخصية كاليبان. عن طريق مثل هذه الهفوات في منطق الواقع والخيال يتحدى نجوى القاري، الغربي المثقف لكي يستحضر فهمه "الأفضل" للتاريخ والأدب ليقوم باستكمال الفراغات في مقولات تومسون، لكن نجوى يجعل التحدي أكثر تعقيدا حين يكشف عن فراغات في استراتيجيات القاري، المفسرة ذاتها. فنحن نعلم مثلا أن كيرتز وليس بروسبيرو، كونراد وليس شكسبير، هو الذي يستخدم لغة "التبشيرية المثالية" التي تحتل مكانة سامقة في خطاب القرن التاسع عشر الاستعماري. مثل هذه المعرفة تدفعنا إلى "تصحيح" قراءة تومسون الخاطئة لشكسبير عن طريق فك الارتباط الضمني بين بروسبيرو وكيرتز. لكن نجوى في الحقيقة يصر على إمكانية قيام هذا الارتباط الذي نحاول أن نفكه. وهو يعترض على تدخلنا عن طريق تكرار مزج التاريخ الأدبي الواضح بحقائق الاستعمار، وعن طريق التعامل مع كليهما على مستوى الحكمة عن طريق جعل تومسون يعيد تمثيل فشل بروسبيرو في تحويل كاليبان إلى عبد بإرادته وذلك في الحاضر الاستعماري، وعن طريق ربط هذا الفشل بمعاملة تومسون القاسية فيما بعد للعصاة الأفريقيين على طريقة كيرتز.

إن التقدير الكامل لكثافة التناص في حبة القمح يتطلب معرفة أعرض بالرواية مما هو متاح هنا، لكن من الملائم أن نذكر أن تومسون قد أفاق تماما من أوهامه عن أفريقيا والأفريقيين كنتيجة لتمرر قبائل الماو ماو. وإفاقته من هذا الوهم لا تعود مباشرة إلى أحد الكتب بل إلى تحقيق رسمي عن دوره في موت أحد عشر سجيناً في أحد معسكرات التعذيب التي كان يحكمها. إن ما

كتبه في إحدى يومياته، والتي يعود تاريخها إلى ما قبل رئاسته للمعسكر، يكشف عن تلبس تومسون التدريجي لشخصية كيرتز، وهي الشخصية القارة من البداية في مفهومه عن بروسبيرو:

لقد قُتل الكولونيل رويسون بوحشية، وقد كان رويسون ضابطاً كبيراً في معسكر رونجي في مدينة كيامبو. وأنا ساحل محله في رونجي. لا بد للإنسان من أن يستخدم العصا. فلا توجد حكومة تستطيع أن تتحمل القوضى، ولا يمكن بناء حضارة على هذا العنف وهذه الوحشية. إن حركة الماو ماو شريرة، وإن لم تتم السيطرة عليها فسوف يتم القضاء على كل القيم التي ازدهرت عليها حضارتنا.

(Ngugi, 1967, 49, 1968).

كما أن هناك صدى أخيراً لشخصية كيرتز يظهر قبل قتل الأحد عشر سجيناً، وهذا الصدى لا بد أن يوضح وجهة نظر نجوجي: "كان تومسون على شفا الجنون. كان يصير بأسنانه ليلاً ويقول تخلصوا من الهوام. وكان يطلق الضباط والحراس البيض على الرجال. نعم - تخلصوا من الهوام" (P.117). إن التشابه الكبير بين مقولة نجوجي ورسالة كيرتز الخرقاء "أبيدوا كل البهائم" لا تسمح لنجوجي بتجنب تهمة الصياغة الكاريكاتورية في هذه المناسبة. لكنني لست مهتماً بتقييم أسلوبه في هذه المناسبة قدر اهتمامي بتحديد مصداقية وضعه لشكسبير في قلب هذا الإجراء التناصي. هل يمكننا القول ببساطة إن الربط بين تومسون وبروسبيرو هو نتيجة للقراءة الخاطئة، وأن إعادة تومسون طرح بلاغة كيرتز، وعنفه هي عرض من أعراض محاولة نجوجي الفظة للكشف عن اعتبارات التمايز الاستعماري. أم أن علينا أن نسأل إلى أي حد يمكن اعتبار كيرتز نسخة كاملة أو ممكنة أو مجسدة لبروسبيرو؟ هل خيرنا نجوجي بشيء عن الوظيفة الأيديولوجية لمسرحية العاصفة نحب أن نخفيه، بشيء يمكن أن يساهم في فهمنا الكامل لإسهام بروسبيرو في تطور الخطاب والسلوك الاستعماريين؟

بالشكل الذي يرسمه به نجوجي، فإن توحد تومسون مع بروسبيرو ينطلق من أيديولوجية أحادية الفكر، وهي أيديولوجية ليست، ولا يمكن لها أن تكون حذرة فيما يتعلق بالتمايز. وعدم قدرة تومسون على استخلاص فاصل أو رابط بين "الفكرة الأخلاقية" التي يربطها بـ "بروسبيرو في أفريقيا" وأفعاله في رونجي مقصود بها أن تكون نموذجاً مثلاً لقصور ثقافته. إن "الحضارة" هي السلعة المميزة في كل مناسبة. وما يقف في وجه هذه الحضارة هنا هو ببساطة عائق يمكن تجاوزه أو تحطيمه. إن المعارضة المباشرة لتوصيف تومسون للحضارة الأوروبية بأنها "مركز الكون وتاريخ الإنسان" هي التي تشكل موقف نجوجي الأيديولوجي: موقف يستقرى، في إزاحة بروسبيرو لكالبيان التاريخ الكامل للقضاء على الحضارة الأفريقية (11 - 7, 14, 1972, Ngugi).

إن تقديم نجوجي قراءته لشكسبير من خلال تومسون والتي يتوحد فيها بروسبيرو - أكثر الشخصيات التي ربطها النقد بمبدعه شكسبير - بكيرتز يدل على محاولة قوية من جانبه لإحداث مواجهة بين المقولات الأوروبية عن التفوق الثقافي مع التاريخ الناتج عن فرض هذه المقولات على المحتلين ثقافياً. وفي اختياره لشكسبير لكي يكون مثلاً لهذه المقولات فإن نجوجي يستهدف استراتيجياً ذلك الوجه من وجوه الاستعمار الذي يواصل مقاومة أي لوم يوجه إليه، هذا الوجه هو ما يسمى بالنوايا السامية المظهر. وفي هذا السياق يمكننا القول إنه إذا كان تومسون ونجوجي قد أساءا قراءة شكسبير على الإطلاق، فهما قد فعلاً ذلك في تساق مع الأسلوب الذي فرض به التاريخ الاستعماري نفسه على المستعمر والمستعمر على حد سواء.

يستطيع الإنسان أن يحرر شكسبير من مثل هذه الأيديولوجيات المتنافسة المتطية له عن طريق استخدام نموذج تطوري لشرح ربط تومسون الواضح بين بروسبيرو وكيرتز. من هذا المنظور ربما يمكن إظهار أن تلبس تومسون الأولى لشخصية بروسبيرو يمثل في الحقيقة تلبسه لوجه مثالي مبكر من وجوه الإمبريالية الغربية، وأن ترحيبه التالي بـ "المنهاج الخاطيء" لكيرتز يوضح ما يحدث لهذه المثالية من تغيرات في سياق التاريخ الاستعماري. إن استخدام هذا النموذج يسمح لنا باستعادة العاصفة باعتبارها نصاً "تاريخياً" تم تلوينه بواسطة التطورات التاريخية اللاحقة. كما أنه يسمح لنا ببناء لحظة بريئة في التاريخ الاستعماري يمكننا أن نشير إليها بنفس الحنين الذي يظهره بعض المؤرخين في كتاباتهم عن الاكتشافات الأوروبية المبكرة في أفريقيا والعالم

الجديد".<sup>(١)</sup> لكن التاريخ الاستعماري لم يعد يُكتب من وجهة نظر العرق الواحد، أى بواسطة الغربيين ومن أجلهم، بشكل يمجّد الاكتشاف الجغرافي على حساب البشر المكتشفين. كما أن نجوى لا يقدم تغيرات تومسون في شكل تطوري: إن كيرتز قار هناك من البداية في ذلك الإنسان الذى سيكون بروسبيرو. ومن وجهة نظر نجوى فإن كيرتز الذى ارتكب جرائمه بناء على ادعاء غير مبرر بالتفوق هو امتداد ثقافى وسيكولوجى لبروسبيرو الذى بنى معاملته "المتعالية" لكاليبان على نفس الادعاء. وبمعد الخطوط إلى نهاياتها فإن بروسبيرو الذى يفكر فى "أفعال نادرة" لكنه ينفذ عدالة خشنة ضد تابعيه هو امتداد لكيرتز الذى يخدم العادات الوحشية باسم الإنسان والإنسانى كما يعرفهما هو.

إن مايساهم به بروسبيرو فى إمكانية خلق أمثال كيرتز (أو تومسون أو رودس أو ستانلى)<sup>(٢)</sup> فى هذا السياق هو الأساس المنطقي المتميز ثقافيا الذى يضيف الموضوعية على منج تقديم "الأخر"، والذى كان دائما ذا صبغة ذاتية، أو بمعنى آخر تقديم حقائق لم تكن يوما تنتمى إلا إلى عالم الخيال. ورغم أنه من الصعب استخلاص معادلة دقيقة بين منج كيرتز الخاطئ، وقتل تومسون لسجنائه من ناحية أخرى فإن سلوك كل شخصية من الشخصيات ينبع منه، ويتوجه إلى الآخر المحتل باعتباره "شيطانا، شيطانا بالفطرة، لاستطيع الطبيعة أبدا أن تؤثر فيه" (The Tempest, IV. I., 188 - 9).<sup>(٣)</sup> إن التخطيط الأولى يمكننا من رسم صورة سيكولوجية للشخصيات الثلاث، وهى صورة تنبئ عن انتقال من مثالية تؤمن بالتفوق العرقى تنبنى على الاختلاف والجرأة إلى برجمانية تؤمن بالتفوق العرقى تمنطق العنف باعتباره استجابة مناسبة للباس. وأكثر من هذا، فإن كل شخصية من الشخصيات الثلاث تبرز استجابة من الممكن اعتبارها خصيصة من خصائص الاستجابة الأوربية لتجربة الاستعمار. وقد كتب نجوى فى مكان آخر يقول: "فى قصة بروسبيرو وكاليبان يقدم شكسبير دراميا ممارسات الاستعمار وسيكولوجيته قبل أن يتحول إلى ظاهرة كونية بسنوات" (Ngugi, 1972, 7 - 11).

تبدو العاصفة إذن قادرة على حمل المقولات الاستعمارية من وجهتي نظر كل من تومسون ونجوى رغم اختلافهما. إن العاصفة تقدم، للشخصية والذلف على حد سواء، نموذجا أوليا لسياسات السيطرة الإمبريالية يبنى على موضوعة صعوبة التعامل مع العنصر المحلي. إنها تقدم للإدارة الاستعمارية منهجا أبويا يطبق تنويعات من القوانين المستنيرة تتراوح بين الكلمة الناعمة والقبضة المشهورة. لكن قدرة المسرحية على ضبط القياسات المشتركة لطرفين يعدا متعارضى الأيديولوجية لا يجب أن يحجب لدى الذى تقاوم به العاصفة التبسيط الزائد والإرغام على حمل الوظيفة الأيديولوجية التى أجبرت على حملها. ولتوضيح النقطة التى أشرنا إليها من قبل فيما يتعلق باعتبار تومسون نفسه بروسبيرو فى أفريقيا نقول إن تومسون ربما كان يتصور فى ذلك تنازل ذاته الاستعمارية لى تتجسد فى شخصية درامية، لكنه كان فى نفس الوقت يسمي تفهم موقف شكسبير فى صياغته لتلك الشخصية. فالمسرحية فى لحظة إنتاجها أول مرة، على سبيل المثال، لم تكن استعمارية بنفس القدر الذى تصوره تومسون ونجوى عن استقبالها. يقول براون، مثلا، يوضح فى مقالته الحديثة: إن العاصفة "ليست مجرد انعكاس للممارسات الاستعمارية، لكنها مداخل قوية تقتحم الخطاب المتوازن أو حتى المتناقض" (1985, 48). وهذه المقولة تقدم إعادة تقييم بليغة للمسرحية فى لحظتها التاريخية، وهذا مشجع فى حد ذاته إذا ما أخذنا فى الاعتبار لدى الذى يذهب إليه شكسبير فى إضفاء الرحمة والحق على الأصوات المستعمرة، وهو مدى لاحظته عديد من الدارسين. كما أن ملاحظة فرانسيس باركر وبيتر هولم الحديثة هى أن "مسرحية بروسبيرو والعاصفة ليستا بالضرورة نفس الشيء"، وبالتالي فإن بروسبيرو كثيرا ما يكون موضع الفحص النقدي لشكسبير. هذه المقولة يمكن أن تصحح موقف هؤلاء الذين "يظنون أن صوت بروسبيرو يحمل المقولات المباشرة والمعتمدة لمبدعه" (1985, 199)<sup>(٤)</sup>.

يقدم نجوى تهاى تومسون فى بروسبيرو باعتباره اختصارا منطقيا، إذا ما أخذنا فى الاعتبار الإمكانيات المتاحة فى جعبة المنظومة الاستعمارية التى تحتل العاصفة فيها مكانة

<sup>(١)</sup> المقصود هو ه. م. ستانلى (١٨٤١ - ١٩٠٤) من أهم مستكشفى أفريقيا، وأهم إنجازاته اكتشاف وتنمية الكونغو، كما أسندت إليه مهمة العثور على ليفنجستون فى البحيرات الأفريقية، ومعه اكتشف بحيرات تنجانيقا، ثم استكمل استكشافاته لمناخ النيل - خاصة بحيرة فيكتوريا (المترجم).

راسخة، بالإضافة إلى بعض النصوص الجنينية الأخرى مثل قلب الظلمة. وموقف شكسبير من بروسبيرو لا يكفي لتبرير تلك المقولة، شأن موقف كونراد من كروتز، وهو موقف بنفس التعقيد. فإذا أخذنا في الاعتبار موقف نجوجي ككاتب أفريقي ملتزم سياسيا، فإن الفارق الزمني بين العاصفة وقلب الظلمة لا أهمية له، والفارق بين بروسبيرو وكيرتز يمكن تجاهله، طالما أن كلا منهما يساهم في مشروع استعماري مشترك لم يعرف عنه إلا نادرا أنه يفرق بين رعاياه المستعمرين. وهكذا يبدع نجوجي شخصية تعبر تناقضاتها الواضحة عن سمات المزاج الاستعماري الذي يظهر لا إنسانيته عادة في شكل نشاط أخلاقي فاضل<sup>(١)</sup>. وطالما أن التناقض هو السمة الواضحة، من وجهة نظر نجوجي، لبروسبيرو في أفريقيا، فإنه لا يجد أي تناقض في مجموعة النصوص التي يشير إليها، وينهل منها جون تومسون. وفيما يتعلق بمشكلة موقف شكسبير من بروسبيرو يبدو أن نجوجي يؤيد ملاحظة توني بينيت بأن "الموقع الذي يحتله النص في لحظة إنتاجه الأولى لا يشير بالضرورة إلى الموقع الذي يمكن أن يحتله فيما بعد في سياق تاريخي وسياسي مختلف"، وأن "القضية ليست متعلقة بما تعنيه النصوص، لكن فيما يمكن أن يفرض عليها من معان سياسية" (1982، 229). فمن رأى نجوجي أن القراءة "الصحيحة" تاريخيا وتقديرا لمسرحية العاصفة والتي تعزلها عند "لحظة إنتاجها الأولى" لاتخدم إلا اهتمامات رجل الآثار، الذي يسجل "مداخلة" مدعاة في الخطاب الاستعماري الذي لم يترك أثرا إيجابيا منظورا على تطور الممارسات الاستعمارية التالية. وهكذا فإن مفهومه عن التاريخية يركز من ناحية أخرى على كل ما تداخل بين لحظة إنتاج النص الأولى ولحظة الاستقبال الراهنة، وبالتالي فإنه لا يلتفت كثيرا إلى مكانة النص كنتاج أدبي محدد التاريخ، والمتاح الآن للتفسيرات المختلفة، بقدر التفاته إلى ماصنعه التاريخ به.

مادام التاريخ، كما يفهمه نجوجي، قد حول العاصفة إلى مثال مبكر مشهور للأبوية البيضاء التي تمارس تفوقها على رعاياها المستعمرين، فإن نجوجي يستخدم بروسبيرو كشخصية مقبولة "طبيعيًا" للرجل الإنجليزي المثالي الذي يبحث عن مبرر ممتاز من مستودع موروته الثقافي لخططاته ومخططات أمته الإمبريالية. وفي استخدامه هذا، فإن نجوجي يقدم تعليقاً ضمنياً على عنصر مساهم في صياغة منتجات التاريخ نادرا ما يشار إليه ألا وهو عنصر التقاليد الأكاديمية التي تفاخرت طويلا بحيادها الملن، وازدراثها للأيدولوجيات والأيدولوجيين على حد سواء، لكنها مسئولة عن بذور قراءة شكسبير المتخمة بالأيدولوجية والتي تجعل من توحيد تومسون مع بروسبيرو أمرا حتميا. ومن المنطقي أن نفترض أن جاذبية بروسبيرو ستكون أقوى للإنسان الذي لم تعتد استجابته لمكانة بروسبيرو في العاصفة مثل هذه الاعتبارات النقدية التي أشرنا إليها آنفا. ومعظم هذه الاعتبارات هي نتاج للنقد الشكسبيري خلال العشرين عاما الماضية، وهو النقد الذي يعيد النظر جذريا في مكانة شكسبير كـ "شاعر قومي"، ولسان حال المثاليات الاجتماعية والسياسية البريطانية. وإذا ما كان لنا أن نعيد النظر إلى بعض النماذج المبكرة للنقد الأدبي للمسرحية - وليس بالضرورة نماذج من ماضي بريطانيا الإمبريالية في عتفوانه - فإننا سنجد أن مكانة بروسبيرو الدرامية لم تكن غائمة في معظم الأحيان. وفي هذا السياق لا يمكن اعتبار النموذج المتطرف لويلسون نايت، الذي وحد بين بروسبيرو و"الفيلسوف - الملك عند أفلاطون"، والذي نظر إلى العاصفة باعتبارها "أسطورة الروح القومية"، (5-254، 1947)، نموذجا معبرا. لكن نايت يحتفي في الصفحة الواحدة من كتابه - الذي نشرته دار نشر جامعة أكسفورد أول مرة ثم أعيد طبعه ست مرات على الأقل منذ ذلك التاريخ - بمتناقضات كثيرة مثل ارتباط العاصفة بمقولات شكسبير الضخمة في أماكن أخرى بشأن التعريف بالسيادة الحقيقية و "القدر البريطاني" وما يتعلق به من الاستعمار البريطاني - "خاصة، رغبة [بريطانيا] الارتقاء بالبدائيين من الإيمان بالخرافات وقرباين الدم، من المحرمات المحظورة والسحر، وما ينتج عنها من خوف وعبودية، إلى وجود أكثر رقيا، كل ذلك يدل على مدى يسر وقوة مثل هذه الأفكار. أما إذا كان لنا أن ننظر إلى أبعد من ذلك، إلى مجال النقد الشكسبيري الأمريكي، فإننا سنجد أمثلة بنفس الوضوح للطرق التي تم بها تفضيل أعباء بروسبيرو الدرامية - في مواجهة أخيه المغتصب أنطونيو، والمؤامرة الدنيئة التي يحيكها كاليبان وأصدقائه، الخ - على حساب الأعباء الفعلية التي يحملها أريل وكاليبان وفرديناند".<sup>(٢)</sup> ونحن نلاحظ هنا، كما نلاحظ في المثال السابق، أن مجتمعا أكاديميا متميز

العرقية قد رأى في بروسبيرو متميز العرقية صورة منعكسة في المرأة لاستفراقه الذاتى وتغافله عن دعاوى الآخر، الذى لا يبدو حقيقة أنه يحتل نفس بعد الوجود مثله.

إن الأبحاث الأكاديمية ليست بالطبع الوسيط الوحيد بين لحظة الإنتاج الأولى لمرحبة العاصفة ولحظة استقبالها المعاصرة. فكما هو واضح من نموذج ويلسون نايت، فإن الموقع الأيدولوجى للمجتمع الأكاديمى ذاته، فيما يتعلق بعمل مثل العاصفة، قد تمت صياغته إلى حد بعيد من خلال ألغته أحادية الجانب مع التاريخ الاستعماري، وهذا أمر مفهوم. فالتاريخ الاستعماري قد قدم نفسه إلى عديد من هؤلاء الباحثين (كما حدث مع جوزيف كونراد الشاب) في شكل سلسلة من قصص الاستكشاف الرومانسية التى تحتفى بشجاعة وجراءة المستكشفين في أدغال أفريقيا وجنوب المحيط الهادى، بينما لا تتطرق إلا ظاهريا إلى حياة السكان الأصليين (التي لم تكن تحظى بنفس اهتمام الكتاب بطبيعة المكان الساحرة (See Pratt, 1985)). وليس غريبا إذن أن يتسبب مثل هذا البث في صياغة عنصرية تومسون الشوفينية، أو صياغة قومية ويلسون نايت، لكن إحدى مفارقات التاريخ الاستعماري هي أن قراءة العاصفة التى نسبتها أنا لنجوجى تبدو مسئلة من المنبت الأدبى والتاريخى نفسه الذى دفع تومسون للقيام بالنقل الخيالى لبروسبيرو من جزيرة شكسبير الشيرة بذاتها إلى أدبيتها، إلى أفريقيا<sup>(\*)</sup>.

إن قدرة العاصفة على صنع مداخل منظورة في تشكيل الخطاب الاستعماري وفي تطوير الممارسات الاستعمارية كانت تتنامى من البداية، فى رأيى، بسبب تشابه نوع المسرحية مع التقارير المعاصرة عن الصدامات الاستعمارية - واحتوائها على أحداث تتشابه معها<sup>(\*\*)</sup>. وفى الحقيقة إن مشاركة المسرحية ذاتها في صياغة هذه اللحظة مع المغامرات استيلاء بروسبيرو على جزيرة كاليبان، ومن خلال تساوق هذا الفعل المدرك مع الحيلة استيلاء بروسبيرو على المتعصبين من أمثال هاكيلوت<sup>(\*\*)</sup> يمكن أن يكون السبب فى دفع المسرحية دفعا للمشاركة أيضا فى تطوير هذا الخطاب وفى تثبيتته الفعلى فى اللحظة التاريخية لاحتلال بريطانيا لأفريقيا. ومن طبيعة هذه الصدامات الاستعمارية أن يتم تفضيل النماذج المقولبة على حساب التمايزات. إن تأكيد بروسبيرو غير المبرر أن كاليبان شيطان "لاستطيع الطبيعة أبدا أن تؤثر فيه" يكتب منطقيا أكثر تأثيرا على العقلية الميالة لتبرير الذات، ويفتح طريقا للهروب من الشك، المبني على اعترافه الغامض والمحير فى النهاية بأن كاليبان ينتمى إليه. لكن التأثير يحدث أيضا لسبب آخر وهو أن هذا التأكيد يجد أكثر من صدق فى آداب وتاريخ الاستعمار، فيما سيجد هذا الاعتراف أصداء قليلة ذات طبيعة إشكالية. وعلى نفس النهج فإن أساليب ستانلى غير الناضجة هى التى ستثبت فعالية أكثر من جهود ليفنجستون المعتدل فيما يتعلق بالاعتبارات الاستعمارية العملية. ونموذج المداخل الذى يمكن أن يتركه مثل هذا الإنسان على قراءة نجوجى لبروسبيرو فى أفريقيا نجده فى هذا المقتطف من يوميات استكشاف ستانلى:

حاولنا أن نقيم معسكرا فى كيونيو - وحين كنا نتحدث كانوا يقدوننا ساخرين. ولما سألناهم ما إذا كان من الممكن أن يبيعوا لنا بعض القمح، سألونا عما إذا كانوا عبيدنا بحيث يتحتم عليهم أن يحرثوا أرضهم ويزرعوا القمح من أجلنا. فى نفس الوقت، تحركت الزوارق الخفيفة، وانطلقت المصحات تسبقنا لتعلم عن قدومنا. كان الشاطئ مزدحما بالهائنين والساخرين. وحين أيقنا أن إقامة معسكر فى هذه المنطقة سيكون بلا جدوى إنسحبنا، لكننا [سرعان] ما اكتشفنا إن عدة زوارق خفيفة تتبعنا، كما رأينا فى بعضها حرايا تلوح فى اتجاهنا. توقفنا وأخذنا وضع الاستعداد، وحين اقتربوا منا وهم على نفس المنوال فتحت النار عليهم من بندقيتى الونستر نصف الآلية. ست طلقات وأربعة قتلى كانوا كافين لإسكات السخرية - ولرم شخصية مختلفة لأنفسنا - أكثر احتراما بشكل من الأشكال، إن لم تكن أكثر جاذبية، استولينا على ثلاثة زوارق، وبعض الأسماك والشباك، وغير ذلك، كغنائم.

(Stanely and Neame, 1961, 125).

(\*) هاكيلوت: (١٥٥٢ - ١٦١٦)، جغرافى بريطانى تلقى تعليمه حتى الماجستير فى أكسفورد، وبعد أول أستاذ لجغرافيا الحديثة بها. تابع الرحلات الاستكشافية لصره وعمل خبيراً للمشروعات القومية عبر البحار. أشهر كتبهم رحلات واستكشافات الأمة البريطانية (المترجم).

بداية من التذكير بأن السحر في العاصفة يحتل "المساحة التي احتلها البارود في تاريخ الاستعمار" (Hulme, 1981, 74)، إلى المقارنة الموحية بين تحويل ستانلي للبضائع التي استولى عليها إلى "غنائم"، إلى وصف بروسبيرو المبرر من وجهة نظره لمحاولة كاليبان تحرير نفسه بأنها "مؤامرة دنيئة"، هناك الكثير الذي يستطيع تلوين قراءة كاليبان فيما بعد لبروسبيرو في أفريقيا. وبرغم هذا فإن ستانلي يستطيع فرض النبذة المثالية للخطاب الاستعماري، وهو يفعل ذلك في أسلوب ملائم وهو يختتم القصة السابقة بقوله:

كانت لدى الفرصة أيضا لإثبات أنه برغم قدرتنا على مواجهة الإهانات ومقابلة التحديات فإننا لم تكن لا إنسانيين أو منتقمين، ذلك أنه كان هناك رجل جريح يحاول النجاة من إصابة بالغة في العنق - وهو المصير الحتمي للذين يجرحون في المعارك - وقد صرخ طلبا للرحمة، ولهذا أبعدت عنه البندقية وسمح له بالانصراف.

(Stanely and Neame, 1961, 125).

وفي سياقها الخاص فإن اختيار ستانلي لـ "الأفعال النادرة"، هو إيماء متأخرة بست رصاصات، بالنسبة لهؤلاء الذين لقنوا تروا درساً مختلفاً؛ لأنها إيماء مجانية لاتصمد لإثبات إنسانية أى إنسان، باستثنائه هو ورفقته. لكن وضع هذه الإيماء عن الرحمة في الإطار الأعرض للتاريخ الاستعماري، يجسد تلك العقلية الجامعة بين الشيتيين: العقلية الواثقة من نبل نواياها والمصرة على إظهار سيادتها من خلال القوة، وهذه ذاتها هي السمة المميزة للسلوك الاستعماري بدءاً من بروسبيرو حتى جون تومسون. هذه التوليفة بين العقلية الراقية المفترضة والوحشية هي بالضبط ما يذيب الفروق بين بروسبيرو وستانلي من وجهة نظر "الأخر" المحتل، الذي تُستنكر صيحته طلباً للحرية (سألونا عما إذا كانوا عبيداً) في كل مناسبة تنطلق فيها، بل وتستخدم ذريعة لحجب النظرة الإنسانية عنه. إن مايزعج بروسبيرو في العاصفة أكثر من محاولة كاليبان المحبطة في الاعتداء على شرف ميراندا هو إصرار كاليبان على محاولة استعادة مملكته، ومحاولاته المتكررة التشبث بتاريخ وميراث يدلان على حالة من الندية التي تتناقض مع الدور المفروض عليه كمعيد. في وجه مقولة كاليبان "أنا كل رعيك، بعد أن كنت الملك المتوج" (وليس اعتراضاً على محاولته اغتصاب ميراندا) يأتي رد بروسبيرو "أنت أكذب العبيد، الذين لا تستشير ضروبهم العطف" (7 - 11. 343). وبالمثل فإن سخرية الأفريقيين الحائقين، في قصة ستانلي، أكثر من إظهارهم لعداوتهم، هو الذي يدفعه إلى إظهار عدوانيته.

ربما يعترض البعض على المقارنة بين أساليب ستانلي وعقاب بروسبيرو لكاليبان لأن الأخير عقاب يسير ولا يترتب عليه الكثير، كما أنه يكون سبباً في العفو عن كاليبان الذي يعد مقدمة لتحرره. لكن إذا ما وضعنا في الاعتبار مكانة العاصفة بوصفه نصياً متميزاً في تاريخ الخطاب الاستعماري، فمن الصعب النظر إلى هذا السلوك الأبوى المستنير باعتباره فعلاً غير مؤثر تاريخياً. ولأن وحشية بروسبيرو - مثل وحشية ستانلي - تنبع من ادعاء السمو العقلي الذي يمايز بينها وبين وحشية "الأخر" الذي لا يعلن مثل هذه الادعاءات، ولا يستطيع التباهي بنفس السلوك المتحضر، فإنها ستبقى وحشية مميزة في عيون الممثل والمُشاهد على حد سواء<sup>(١١)</sup>. إن استجابة كاليبان الواهنة لاتهامات بروسبيرو فيما يتعلق بمحاولة اغتصاب ميراندا - "أوه هوه، لو كان ذلك قد حدث" (I, ii., 351) - وتعليق ستانلي غير المبرر بشأن "المصير الحتمي" للمصابين "إصابة بالغة في العنق"، يساهمان في تجريد الآخر من الاعتبار الإنسانية التي كنا سنسبها عليه لو كان خاضعاً لقياساتنا للسلوك المتحضر. إن كليهما يؤكد اختلاف الآخر جذرياً عنا، ويجسد الخطوات المتخذة لتأكيد عزله (راجع إشارة ويلسون نايث إلى الفداء بالدم). زد على ذلك أن علينا أن نلاحظ أن قبول كاليبان للعفو التطهيري الذي يلي عقابه - "سوف أكون حكيماً من الآن فصاعداً/ وأجد في طلب الرحمة" (5 - 294. V. i.) يساهم فعلياً في تبرير إجراءات بروسبيرو من وجهة نظر الضحية، وبهذا يتحول تعبد المؤبد إلى مشارك بزازته في نظام حكم يقترب من حد الطغيان. لقد أصبحت انحدرة الآن، بالنسبة لكاليبان، مرادفة للتسليم التام بمقولة بروسبيرو المبكرة عن التفوق الحضاري (cf. Cohen, 1985, 100). في هذا السياق تؤسس فانتازيا شكسبير المسرحية قواعد النظام الاستعماري التي سيطبقها ستانلي بشكل أعنف في أفريقيا، كما أنها تترك على الآخر الأثر نفسه الذي يستهدفه ستانلي من خلال الدرس الذي يقدمه<sup>(١٢)</sup>.



إننا لآنقول هنا إن ستانلى كان يحتاج إلى العاصفة كذريعة لوحشيته أو لدرس التفوق الأخلاقى الذى يليها، كما أننا القدر بنفسه لا نقول فى عبارة تصدير المقال إن ارتباط سيسيل رودس بمكتبته مبنى على ارتباط بروسبيرو بكتبه. إن مقولتى هى أن الأساليب الاستعمارية الشهيرة لرجال مثل ستانلى ورودس - فيما يتعلق بتشابهها مع، وتكرارها لأفعال وبلاغة بروسبيرو - تؤثر فى توطيد أركان من يشبهونهم ويكررون أفعالهم، وفى تحويل التمايز إلى توحيد، وأن هذه التأثيرات سوف تكون محسوسة فى قراءات العاصفة المبينة على، والمتأثرة بالتاريخ الاستعمارى المسبب للشقاق أكثر من الإحساس بها عند هؤلاء الذين حافظوا على مسافة نقدية من الاستقطاب الأيدولوجى. لقد كتب أديب جزر الهند الغربية جورج لامنج يقول:

إننى لا أستطيع قراءة العاصفة دون أن أتذكر مغامرة تلك الرحلات التى كتب عنها هاكلوت، وحين أتذكر تلك الرحلات وتلك اللحظة الحاسمة فى تاريخ أفريقيا، فإننى أرى العاصفة على ضوء تجارب انجلترا الاستعمارية. وقد كانت العاصفة أيضا نبوءة بالمستقبل السياسى الذى هو حاضرنأ. أضف إلى ذلك أن ظروف حياتى، كمستعمر وكمنفى من سلالة كاليبان فى القرن العشرين، تعد تحقيقا لتلك النبوءة.

(Lamming, 1960, 13).

وبشكل أكثر وضوحا، يقدم ديريك والكوت شخصية من مسرحيته تمثيل صامت، هذه الشخصية توضح أن الشكل الذى يتخذه الاستعمار فى أماكن مختلفة لايعنى اختلافا حقيقيا من وجهة نظر "الأخر" المحتل. فبروسبيرو هو السيد دائما، وكاليبان هو العبد دائما:

لقد خدمتك لمدة ثلاثمائة سنة. لثلاثمائة سنة كنت أقدم لك الإفطار . مرتدياً سترتى البيضاء فى الشرفة البيضاء، يا رئيس، يا سيد، يا أفندى، يا متسيد، يا صاحب<sup>(٥)</sup> .. فى تلك الشمس التى لاتغرب أبدا عن امبراطوريتك، كنت ظلك، أفعل ماتفعل، يارئيس، يا سيد، يا أفندى، يا متسيد، يا صاحب .. كان ذلك هو تمثيلى الصامت.

(Wolcott, 1980, 112).

أما الشئ، الذى لايلعب أى دور فى رسم نجوى لشخصية تومسون - والذى يظهر فقط فى نهاية مسرحية والكوت كنتيجة لإصرار كاليبان على التزود بالقوة - فهو إمكانية اعتراف بروسبيرو بمسؤوليته فى تحويل شخص لم يملكه أبدا إلى "كائن مظلم". ذلك بالطبع لايتجاوز حدود إمكانية نص العاصفة ذاته، وهى إمكانية كانت سببا فى حدوث كل أنواع الجدل النقدى حول ما تعنيه بالضبط<sup>(٦)</sup>. وبناء على هذا فمن المناسب الآن الإشارة إلى أن الطريقة التى يخدم بها نص العاصفة الأيدولوجيات المتصارعة لكل من المستعمر والمستعمر لا تتعلق إلا قليلا بذلك الغموض والالتباس، كما أنه لا شأن لها بأى مداخلات حاولها شكسبير لصياغة الخطاب الاستعمارى. لكنه من المناسب أيضا أن نشير إلى وجود أمثلة دالة على إمكانية وجود تباعد بين شكسبير والحكم الاستعمارى، وهى أمثلة تجاهلها ممثلو "الأخر" المحتل بشكل عام رغم استعدادهم، فى ظروف مخالفة، لقبول بعض الأصوات الاستعمارية المنشقة كمداخلين أصليين فى محادثة أحادية الطابع<sup>(٧)</sup>. لكن محاولتنا إبعاد شكسبير نفسه عن المحاولات التى قام بها الآخرون فيما بعد لاستغلاله فى سياسات التفرقة العنصرية لايجب أن تعميما عن رؤية جانب آخر وهو أن مداخلات شكسبير الهامشية يمكن عزوها أيضا إلى هامشيتها فى نص شكسبير، خاصة فى الأماكن التى تشير إلى أن التحرر من الحكم الاستعمارى - "لقد علمتني لغة، واستفادنى منها هى أننى الآن أعرف كيف ألعن" (I. ii., 365 - 6) - يقود دائما للعودة إلى نفس المصير الاستعمارى: "سوف أكون حكيما من الآن فصاعدا".

لاشك أن العاصفة قد استخدمت طويلا لخدمة الأيدولوجيات التى تقهر من لاستطيع استيعابه وتستغل من تستطيع. وأحد النتائج المترتبة على استغلال النص كقاعدة للصفتات

<sup>(٥)</sup> يستخدم والكوت هنا مترادفات تسيد الانجليز فى بلاد عدة كانت محتلة (المترجم).

الأيدولوجية هو أن أمثال كاليبان بشكل عام من الوحشيين غير القابلين للتعلم هم الذين ينجحون في تحدى التعديلات التي أقدم عليها الغرب المتحامل عرقياً، وأن بروسبيرو المتسلط، والمؤمن إيماناً أعصى بصحة أفعاله هو الذى يقف على قمة الأوضاع المعكوسة، شأن العلاقة بين الأيدولوجية والنص هنا، فى نول العالم الثالث<sup>(١)</sup>. ورغم هذا فإن نص العاصفة يواصل منح بروسبيرو امتياز الإيماء العظمى فى نهايته، ويواصل منح الامتياز لغموض تلك الإيماء على حساب ضياع كاليبان، يواصل، باختصار، مساندة ودعم القراءة التي تخدم ذلك النوع من الأيدولوجيات المشار إليها. بهذا المعنى، ضمن معان أخرى، يكون نص العاصفة ليس فقط متواطئاً فى تاريخ قراءاته الخاطئة المتواليّة، بل مسئول على نحو من الأنحاء عن تطوّر الطرق التي قرئ بها.

الهوامش :

(١) بالنسبة لمقتطف شولتز، والمقولات المستفزة حول الاستخدامات السياسية لشكسبير فانا مدين لدونالد هـ. ميريك الذى قدم بحثه "كيف تمثر على المؤلفين" فى حلقة بحث الأيدولوجيا فى مؤتمر شكسبير الدولى ("برلين الغربية، ١٩٨٦)، والذى نتج عنه هذا الكتاب، الذى يمثل مقالاً جزء منه.

(٢) بعض الأمثلة تجدهما عند: لامنج (١٩٦٠، ١٩٧٠) وسيزار (١٩٦٩).

(٣) هناك مقالان يحتويان على محاولات من هذا النوع وهما يتخذان مسارين مختلفين فى ذات الوقت حين يفحصان معتقدات المسرحية كدليل ظاهرى على مشاركتها الحتمية فى الخطاب الاستعماري. راجع براون (١٩٨٥)، وباركر وهولم (١٩٨٥).

(٤) فى كتابه غزو أمريكا (١٩٨٤) يستخلص ترفتان تودروف "جزئين متكاملين" فى موقف كولومبوس من الهنود الأمريكيين وهما اللذان "سنجدهما مرة أخرى فى القرن التالى، يل وتطبيقها حتى يومنا هذا، داخل كل مستعمر فى علاقته بالمستعمر"، وفقاً لما يستنتجه. فالاستعمار إما أن يتعامل مع الهنود باعتبارهم بشراً مكتسلي الأهلية، لهم نفس الحقوق التي يتمتع بها. لكن هذا يقود بدوره إلى النظر إليهم ليس فقط كائناً بل كنسخ منه، وهذه النظرة تنود إلى الامتصاصية، بمعنى إسقاط قيمة الذاتية على الآخرين. الطريق الآخر هو أن يبدأ المستعمر من الاختلاف، لكن هذا سرعان ما يتجسد مباشرة فى مصطلحات التفوق والتدنى ما يتم إنكاره هنا هو إمكانية وجود جوهر إنسانى هو الآخر، أى شئ، قادر على "ألا يكون حالة وجود غير تامة من الأنا" (ص ١٤٢).

(٥) يقدم هيررت (١٩٨٢) نموذجاً حديثاً جيداً لمثل هذا الموقف.

(٦) كل المقتطفات من العاصفة مأخوذة من طبعة أردن (١٩٥٨)، والمحور فرائك كيرمود.

(٧) كل هؤلاء النقاد يكتبون فى ظل بيرجر الابن، رغم عدم إشارتهم إليه، وهو الذى كتب بشكل مقنع مفنداً أخطاء التوحيد بين بروسبيرو وشكسبير، لكن كتابته عن دوافع بروسبيرو تتشابه مع رسم أ. ماينونى الكلاسيكى لبروسبيرو باعتباره النموذج الجسد للسكولوجية الاستعمارية. وفى حين أن بيرجر يكتب. "إن شكسبير يقدم من خلال بروسبيرو الحيرة النفسية القديمة والمعروفة المرتبطة بالمثالية الزائدة والحنين إلى الماضي الذهبي، وهى حالة عقلية مبنية على أساس من التوقعات غير الواقعية، ولهذا فإن العقل يكون متردداً فى التحديق فى العالم بحالته الرائعة"، كما أنه يكون قادراً على ممارسة "القهر العنيف" فى مواجهة "ضغوط الحياة الواقعية" (ص ٢٥٨)، نجد أن كونيونى يشير إلى أن "إن الاستعماري على مشكلة بروسبيرو فيفتقد الوعي بعالم الآخرين، العالم الذى يجب أن يحترم فيه الآخرون". ويستنتج ماينونى أن افتقاد الوعي بالآخر غالباً ما يختلط برغبة فى السيطرة، (ص ١٩٦٤)، والفرق بين الرأيين المتداخلين ظاهرياً هو أن بيرجر يجعل من شكسبير مشاركاً فعالاً فى ترميزاته النقدية، وإن كان واضحاً أنه يعطى الأولوية لرهافة النقد الشكسبيرى، بينما يبدو ماينونى وكأنه يشرك شكسبير فى سكولوجية بديله الدرامى.

(٨) تفكير نجوى هنا مدين بوضوح لفرانز فانون الذى يعارض فى كتابه جلد أسود، أقنعة بيضاء (١٩٥٢) المواقف النسبية فيما يتعلق بالمنصرية والاستعمار. انظر خاصة الصفحات ٨٥ - ٩١.

(٩) اخترت هنا مصطلح "نشاط فاضل" لأنه كان مفضلاً عند بروسبيرو آخر فى أفريقيا، بل أكثر نجاحاً منه، وهو سيسيل رودس، وهو الذى "كان غالباً ما يقتطف من أرسطو قوله: "إن أفضل مافى الإنسان هو النشاط الفاضل لروحته والسمى خلف أعلى الفضائل طوال الحياة" (لوكهارت و وودهاوس، ١٩٦٣، ٢٠٣ - ٢٠٤).

(١٠) يقدم هاليت سميث (١٩٦٩) قائمة جيدة من الأمثلة، كما يقدم مثلاً من صنعه من خلال المقدمة حين يقول إن "شوق كاليبان للحرية ليس شيئاً محترماً على أى وجه من الوجوه، لأنه لو حصل عليها فإنه سوف يستخدمها لأغراض شيطانية" (ص ٥). نموذج آخر يستحق التسجيل يمكننا أن نعثر عليه عند نورمان رابكين (١٩٦٧). فخلال تعليق من سبع صفحات على العاصفة يكرر رابكين وصف بروسبيرو الشهير باعتباره "تمثيلاً رمزياً لشكسبير ذاته" (ص ٢٢٤)، ويربط بين نصوح بروسبيرو ونصوح أوديسوس حين يقرر هجر فايثيشا،

ويذكر كاليبان مرتين فقط، مرة باعتباره التجسيد المقترض لأوجه الطبيعة "الوحشية، الدنيوية، الجمدية، الخائفة" (ص ٢٢٧)، ثم مرة ثانية باعتباره شخصية تمثل "حيوانيتها المستعمية على الشفاء" بعض حقائق الحياة المطلقة التي لا يستطيع العقل المفرد أن يستوعبها" (ص ص ٢٢٧ - ٢٢٨). ويبيدنا عن الكلمات التي يستخدمها لوصف عناد كاليبان في مواجهة بروسبيرو المرن، فإن قراءة راكبين مسرحية العاصفة، وهي قراءة حساسة تجاه التغير والنمو، يمكن أن تعد قراءة دالة على هذا النوع من القراءات (كما أنها يمكن أن تستند كنموذج دال على التحيز الأيدولوجي للناقد.

(١١) انظر هولم (١٩٨١) للحصول على مناقشة تفصيلية لمشاركة العاصفة في خطاب البحر المتوسط والبحر الكاريبي.

(١٢) من الجدير بالذكر هنا أن شكسبير ربما يكون قد أسس معالجته للصراع الاستعماري على مآذره وليام ستراتشي من المناوشات العديدة التي حدثت بين سير توماس جيتس وهنود فيرجينيا، وهي مناوشات تقدم، كما يقول هاري بيرجر "تشابهات مع تجربة بروسبيرو مع كاليبان" (١٩٦٨، ص ص ٢٦١ - ٢٦٢). وفي هذا السياق نذكر أن مقاومة جيتس الأولى لأي إجراءات عنيفة ضد الهنود قد تهاوت بعد أن عانى من العناد المقترض للهنود، ولهذا فقد لجأ إلى الانتقام منهم بعد أن "فهم الآن جيدا كيف أن التوسل المعقول والنبيل لا يؤثر إلا قليلا على تصرف البرابرة" (مثبتة عند كيروود، ١٩٥٨، ص ١٤٠).

(١٣) راجع سبار (١٩٨٥) بخصوص فكرة "التحضر"، خاصة فيما يتعلق باستانلي.

(١٤) انظر باركر وهولم (١٩٨٥) اللذين يحاولان في مقالتهما "إظهار أن قدر التمتع في مسرحية العاصفة يمد إلى تجسيدها المسرحي الواضح للتحركات والشخصيات ذات الخطاب الاستعماري." (ص ٢٠٤).

(١٥) انظر على سبيل المثال، جرينيل (١٩٧٠) الذي يستعرض عدة قراءات ثم يستنتج أن "شكسبير يترك مصير كاليبان غائما بشكل مزعج. كل ما هناك أن بروسبيرو يعترف بوجود رابطة بينهما" (ص ص ٥٧٠ - ٥٧١).

(١٦) يقدم عبد الينان محمد (١٩٨٣) نموذجا مشجعا عن "صفات الانفتاح" عند إيزاك دينيسين ومناوشاتها الاستعمارية في كينيا (ص ٥٣)، وهو يعتبر دينيسين استثناء ضحكا. من نموذج الغزو والاستنزاف غير المستو (ص ٥٧)، على الأقل "لأننا لم تبعد نفسها" عن الثقافات المحلية التي تحيط بها، عملا بمبدأ التفوق العرقي (ص ٦٠). إلا أننا يجب أن نلاحظ أن الكيني الأصل نجوحي لا يشارك عبدالينان محمد تقديره لها، ولهذا فإنه يربطها مباشرة ببروسبيرو في كتابه العودة إلى الوطن (١٩٧٢، ص ٩).

(١٧) تلاحظ ليزلي فيدلر في كتابها الغريب عند شكسبير (١٩٧٢) أن بعض "أنصار الزنوجة يجعلون من كاليبان البطل وليس الشرير في المسرحية"، "فهم يلبون بذلك" المنهجية العنصرية لأسماهم السابقين" (ص ٢٤٨).

## المراجع:

Althusser, Louis (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York, Monthly Review Press; London, New Left Books.

Barker, Francis and Hulme, Peter (1985) "Nymphs and reapers heavily vanish: The Discursive Con-texts of *The Tempest*," in Drakakis, John (ed.) *Alternative Shakespeares*, London and New York, Methuen, 191-205.

Bennett, Tony (1982) "Text and History," in Widdowson, Peter (ed.) *Re-Reading English*, London, Methuen, 223 - 36.

Berger, Jr, Harry (1968) "Miraculous Harp: A Reading of Shakespeare's *Tempest*," *Shakespeare Survey*, 5, 253 - 83.

Brantlinger, Patrick (1985a) "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent," *Critical Inquiry*, 12 (1), 166 - 203.

..... (1985 b) "Heart of Darkness: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?" *Criticism*, 27 (4), 363 - 85.

Brown, Paul (1985) "'This things of darkness I acknowledge mine': The *Tempest* and the Discourse of Colonialism," in Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) *Political*

- Shakespeare: *New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press; Ithaca, NY, Cornell University Press, 48–71.
- Césaire, Aimé (1969) *Une Tempête*, Paris, Seuil.
- Cohen, Walter (1985) *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Fanon, Franz (1952) *Black Skin, White Masks*, repr. 1967, New York, Grove.
- Fiedler Leslie (1972) *The Stranger in Shakespeare*, New York, Stein & Day.
- Greenblatt, Stephen J. (1970) "Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the 16th Century," in Chiapelli, Fredi (ed.) *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, Berkeley, University of California Press, 561–80.
- Hamner, Robert (1948) "Colony, Nationhood and Beyond: Third World Writers and Critics Contend with Joseph Conrad," *World Literature Written in English*, 23 (1), 108–16.
- Hibbert, Chistopher (1982) *Africa Explored: Europeans in the Dark Continent 1769–1889*, repr. 1948, London, Penguin.
- Hulme, Peter (1981) "Hurricanes in the Caribbees: The Constitution of the Discourse of English Colonialism," in Barker, Francis, Bernstein, Jay Coombes, John, Hulme, Peter, Stone, Jennifer, and Stratton, Jon (eds) *1642: Literature and Power in the Seventeenth century*, Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1980, Colchester, University of Essex, 55–83.
- Jan Mohamed, Abdul (1983) *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Kermode, Frank (ed.) (1958) *The Tempest* by William Shakespeare, Arden edn, London, Methuen.
- Knight, G. Wilson (1947) *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's final plays*, repr. 1966 New York, Barnes & Noble.
- Lamming, George (1960) *The Pleasures of Exile*, repr. 1948, London, Allison & Busby.
- ..... (1970) *Water with Berries*, London, Longman.
- Lockhart, J.G. and Woodhouse, C. M. (1963) Cecil Rhodes: *The Colossus of Southern Africa*, New York, Macmillan.
- Mannoni, [Dominique] O. (1964) *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, New York, Praeger.
- Ngugi Wa Thiong'o (1968) *A Grain of Wheat*, London, Heinemann. First Published 1967.
- ..... (1972) *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, repr. 1983, Westport, Conn., Lawrence Hill.
- Pratt, Mary Louise (1985) "Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen," *Critical Inquiry*, 12 (1), 119–43.
- Rabkin, Norman (1967) *Shakespeare and the Common Understanding*, New York, Free Press.

Smith, Hallett (ed.) (1969) *Twentieth Century Interpretations of "The Tempest"*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.

Spurr, David (1985) "Colonialist Journalism: Stanley to Didion," *Raritan*, 5 (2), 35-50  
Stanley, Richard and Neame, Alan (eds) (1961) *The Exploration Diaries of H.M. Stanley*, London, William Kimber.

Todorov, Tzvetan (1984) *The Conquest of America: The Question of the Other*, trans. Richard Howard, New York, Harper & Row.

Walcott, Derek (1980) *Remembrance and Pantomime*, New York, Farrar, Straus & Giroux.

## النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ\*

تأليف: ديفيد كوزنز هوى  
ترجمة: خالدة حامد

### أولاً - التاريخ الأدبي : مفارقة أو نموذج؟

يرصد مارتن هيدجر قصور العلوم التاريخية في مقالة تناقش القوة المكونة للعلم الحديث من أجل فكر حديث.

لا يتسع نطاق البحث التاريخي إلا بالقدر الذى يصل فيه إلى التفسير التاريخي. فالتفرد، النادر، البسيط - أى باختصار : العظيم - فى التاريخ لا يمكن أن يكون جلياً بذاته أبداً، وبذا يبقى غير قابل للتفسير. كما لا يوجد أى تفسير تاريخي آخر ما دام التفسير يعنى التحول إلى ما هو مفهوم، وما دام التاريخ يبقى بحثاً، أى تفسيراً<sup>(١)</sup>.

وإذا كان هذا الوصف يشخص البحث التاريخي الحديث، فى الحقيقة، فعندئذ يكون مشروع التاريخ الأدبي مستحيلًا. إن التفسير لو كان جبرياً فحسب، فإن التواصل بشمولية من خلال مقارنة أنواع الإطارات المتفردة وغير المتكررة، أى القيمة الشعرية تحديداً، لا يمكن الوصول إليها من خلال البحث التاريخي. فضلاً عن أنه إذا كان تفسير العمل الأدبي تاريخياً يعنى مقارنته بالأعمال الأخرى لغرض كشف تتابع معين، فعندئذ ينكر التفرد المحايث للعمل بوصفه أدباً قدر ما يكون العمل متحولاً إلى نتاج سوسيوتاريخي لأحداثه السابقة أو لبيئته. لهذا، ليس للعمل الفنى الأدبي أى مكان فى التاريخ، ولا يمكن للأدب إلا أن يكون مصدر حيرة للتاريخ.

تثير هذه المفارقة أسئلة صعبة تتعلق بأسس النقد الأدبي المنهجية - أى، الأسئلة التى لم يتجنبها نقاد الأدب. ويواجه رولان بارت، بمقالته "التاريخ أو الأدب؟" المنشورة مع دراسته الأدبية الموسومة "عن راسين" Sur Racine (باريس: دار سوى، ١٩٦٣)، هذه المفارقة بجرأة. فهو يؤكد أن التاريخ الأدبي كان فى معظمه نتيجة الخلط بين مناهج البحث التاريخي ومناهج الدراسة السيكلوجية. ولم يتولد من هذا الخلط تاريخ للأعمال الأدبية، بل تاريخ للكتاب. ويشن هجومه على البرنامج التقليدي لإعادة البناء السيكلوجي لمقاصد المؤلف والموقف التاريخي إلى حد بعيد بحيث أنه يؤدي إلى شعار "بتر الفرد من الأدب" (SR ، ١٥٦). إلا أنه بدلا من أن يعيد بارت تنشيط مفهوم التاريخ الأدبي، نجد أن لديه الرغبة فى تقبل حدود مناهج البحث التاريخي ولا يطالب التاريخ إلا بتاريخ وظائف الأدب: "وبذا، يستطيع التاريخ وضع نفسه عند مستوى الوظائف الأدبية (الإنتاج، الاتصال، الاستهلاك) فقط، وليس عند مستوى الأفراد الذين قاموا بها" (SR ، ١٥٥ - ١٥٦). وهكذا، يسلم بارت بأن العمل الأدبي من وجهة النظر التاريخية، هو وثيقة فحسب. أى أنه أثر لنشاط أكبر ينبغى له إعادة بنائه. ولهذا السبب، لم يغير برنامج بارت الشكلائي من الفهم التحولى والعلمى للتاريخ الأدبي تغييراً أساسياً، بل أنه نسب هذا الفهم إلى حقل بحثي آخر: أى، حقل العلاقات المادية وشروط الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية. ويعترف بارت أن التاريخ الأدبي، فى هذا التحول الذى طرأ على حقل التاريخ الأدبي، اختفى لأنه تحول

\* هذا الفصل مترجم عن كتاب " الحلقة النقدية the Critical Circle ، تأليف : ديفيد كوزنز هوى David Cozens Hoy (الترجمة).

إلى محض تاريخ. وهنا يفهم كل من "الأدب" و"التاريخ" مجدداً بطريقة يصبح فيها "التاريخ الأدبي" مشروعاً مستحيلاً.

ولا تقتصر المفارقة على فهم بارت للمصطلحات بل يطرح جيفرى هارتمن في كتابه " ما وراء الشكلائية " (نيو هيفن : مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٠)، هذه المعضلة بوصفها معضلة عامة.

لذلك تصبح شكلائية الفن قضية مركزية في أى تاريخ أدبي . فكيف يمكن لنا أن نجعل الفن متجزئاً في التاريخ من غير إنكار استقلاليتها، أى مقاومته الأرستقراطية لضراوة الزمن؟ (ص ٣٥٨) .

يتولد التعارض، المتضمن في مفهوم التاريخ الأدبي من محايطة النص الشعري الثابتة، والبعد التاريخي الذي لا يضاهاى أيضاً، المكتسب بوصفه آنذاك موضوعاً للتأويل. ويتناقض طابع التأويلات المؤقت، المعتمد على منظورات تاريخية متعالية باستمرار، تناقضاً شديداً مع قدرة العمل الشعري على التحمل endurance، وينبغي أن تتوصل نظرية تطبيقية للتأويل الأدبي إلى تفاهم مع التوتر القائم بين محايطة الأدب وتاريخانية التأويل .

لقد ظهرت اليوم نظريتان عامتان، على الأقل، للتأويل تتخذان من المشكلة مواقف متضاربة. فمن ناحية تبدو نظرية بارت البنيوية، التي تهدف إلى توليد علم للأدب، نظرية شكلائية لا تاريخية تماماً. ومن ناحية أخرى تصر هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية، التي تحذو حذو هيدجر في تحليل زمانية Temporality الفهم، على أن الفن تاريخي أساساً. وتقترب فلسفة جادامير من مفارقة التاريخانية والمحايطة بطريقة تضيف أهمية نموذجية على التاريخ الأدبي. وقد تطورت أراؤه عند مستوى النقد التطبيقي لتصبح نظرية تركزت على التلقي والتأثير. وإذا علمنا أن المفارقة التي يراها البنيوي أو الشكلائي في مفهوم التاريخ جمعية، فالسؤال هو : هل كان بمقدور النظرية الهرمنيوطيقية ومقاربات النقد التطبيقي المتعلقة بها تقديم عرض نظري منهجي آخر يمهّد الطريق أمام ممارسة التاريخ الأدبي حقاً؟.

ثانياً : ما وراء النزعة التاريخية ؟

لكي نتوصل إلى فهم أوضح للمشكلة العامة، سيكون من المفيد أن نتأمل تاريخياً وأن نبحث المشكلة بالصورة التي تنهتق فيها في وعى الفكر الذى كان ، هو نفسه، فيلسوفاً وفيلولوجياً معاً . ففريدريك نيتشه . بوصفه فيلولوجياً، كان، في آن واحد، ناقداً لهفته ومقتنعا بقيمة القراءة المنظمة للنصوص قناعة راسخة<sup>(١)</sup> . وإذا علمنا مثل هذا الموقف النقدي الذاتي، تصبح مهمته كفيلسوف متمثلة بتوضيح القاعدة النهجية والإبستمولوجية التي يمكن للعقلية التأويلية أن تؤسس عليها صلاحية تأملاتها التاريخية. ومع ذلك كان نيتشه يرى أنه ليس كافياً التحدث عن صلاحية المعرفة، لذا يكشف في مقالته، " في محاسن التاريخ ومساوئه للحياة" قيمة التأمل التاريخي لسياق الحياة الذي يمنع منه هذا التأمل.

وهذه المقالة تتحدى، وتكشف النقاب عن الميل الذى ساد عصر نيتشه نحو الانغماس في التأمل التاريخي إلى حد لم يعد فيه بالإمكان أن يتحرر من انغماره في الماضي كي يتمكن من زج نفسه في حياة حقيقية، أى في المهمة الفعالة المتمثلة في خلق مستقبل ما (ub 242) . ويتم تصوير التوتر بين الروح التأملية التاريخية، والحياة الإبداعية الفنية على طول مسار العلاقة الأكثر ديكليتيكية بين التأمل والتلقائية. التأمل يضع خطراً أمام الفعل العفوى، إذ يستطيع كشف الكثير من الأسباب والعمل، ووضع كثيراً من البدائل الممكنة مما يجعل آثاره معوقة. ويرى نيتشه أن على المرء أن يتعلم النسيان كي يكون فعلاً إبداعياً. فالإنسان عكس الحيوان الأبكم، مخلوق يتذكر، إلا أن مثل هذا التذكر لا يجلب له سوى الندم (ub 244-245) وعليه، كلما ازدادت روح الفنان إبداعاً، أى كلما ازدادت تأملاته في الأحداث التاريخية الماضية ونتائجها، قل احتمال قدرته على التفكير بنفسه بأنه أصيل ومبدع. فالإبداع يتطلب مخاصمة الماضي، وضوابطه التي يفرضها على التلقائية الفنية . وتكمن الصعوبة في أن الإنسان، بوصفه كينونة تأملية، لا يمكنه أن يعود

يبسر إلى حالة الارتجال المحضة. إلا أن السخرية الحديثة هي أن مشكلة التأمل لا يمكن أن تحل إلا من خلال التأمل (ub 302) .

ويحاول نيتشه التعامل مع المشكلة من خلال تفويض مهمة نسيان التاريخ والإبداع الفعال إلى جيل مستقبلي يسميه "الشباب" (ub 230. F) . ويشير بول دي مان، بإصرار، في مقالته " التاريخ الأدبي والحداثة الأدبية" إلى سوء النية التي تنطوي عليها هذه الخطوة . وإن قراءة دي مان للمقالة تؤول الصراع بين تأمله التاريخ والإبداعية التي تتضمنها الحياة بوصفها " حديثة" بالدرجة الأساس - أى إنها ليست سمة للعصور الأخيرة فحسب ، بل إنها أساس مفهوم الحداثة تحديدا . فالحداثة والتاريخ محبوبان معا في مفارقة أزلية : " إذا لم يرد للتاريخ أن يتحول إلى ركوص regression أو شلل تام، فعليه أن يستند إلى الحداثة لغرض إدامته وتجديده، إلا أن الحداثة لا تستطيع تأكيد نفسها من غير أن تكون ذائبة حالا لكي تتحول إلى عملية تاريخية نكوصية" ويرى دي مان أن هذه المفارقة لا تمثل ماهية الحداثة فحسب، بل ماهية الأدب ذاته، وذلك لأن " الأدب حديث دائما، بالدرجة الأساس" . ونجد في قراءة دي مان أن المفارقة عند نيتشه لا تتحول إلى مشكلة لأبد من حلها. أى أن المفارقة لا تكون سمة الكتابة الأدبية التي لا مناص منها، بل تكون وصفا للمأزق الحديث بحد ذاته.

وبينما يقدم تحليل دي مان رؤية قيمة في مفهوم الحداثة، يبقى السؤال قائما عما إذا كان التركيز على أن التوتر هو شأن ضروري، لا يديم الافتراضات الميتافيزيقية والنقد الساحر الذي حاول نيتشه، على نحو سليم تماما، إيقافه والتغلب عليه . فهيديجر، مثلا، يوحى في تحليل نيتشوى صرف في Holzwege (ص ٨٥) أن رؤية العالم الذي يرى العصر فيها نفسه، بوصفه عصرا جديدا أو حديثا، يمثل قرارا لرؤية العالم بوصفه منظورا، كما أنه مرتبط بفهم ذاتي للإنسان بوصفه ذاتا. وبذا يتحول المشروع نحو تغيير هذا الفهم الذاتي لا محض تكراره . وتعد مناقشة هيديجر إحدى الطرق لمواصلة بحث نيتشه، وإن كانت هذه الطريقة إشكالية . وسيكون من المناسب جدا، حاليا، دراسة المشكلة الإستمولوجية التي اهتم بها نيتشه في هذه المقالة، والتي تحتاج إلى مزيد من التوضيح .

يتضمن نقد نيتشه للموضوعية التاريخوغرافية هجوما على الهدف الموضوعاتي المتمثل بالتجرد التام من منظور الحاضر وإيجاد صورة للماضى خالية من الاهتمامات (UB 285.F) . ويرافق هذه القضية الإستمولوجية، المتعلقة بمعرفة الماضى، اهتمام أخلاقي - سيكولوجى بنتائج الافتراضات الموضوعية . ولهذا يهتم نيتشه الموضوعاتية بتدمير أفق الأوهام المحيطة بعصر ما، والتي من دونها تكون الإبداعية الأساسية لكـ "الحياة" الثقافية مستحيلة (UB 291) وسيشتمل نموذج الموضوعاتية النهجي على قرار بأن الماضى التاريخي ملازم لذاته، فضلا عن أنه أفق مغلق قابل للنقد الموضوعي لأغراض الدراسة . ويعد العصر أفقا يضع المؤرخ نفسه فيه بعد إيقاف أفق الحاضر الخاص به إيقافا تاما . ولكن إذا كانت هذه الإزاحة الذاتية نحو نظام آخر من الإدراكات والاعتقادات ممكنة حقا، ففعل أى نظام من الاعتقادات، التي على هذه الشاكلة، يبدو قابلا للاستبدال بأى نظام آخر، ولعل إدراك اعتبارية نظام اعتقادات المرء الخاصة يقلل من القدرة على الاعتقاد . ويرى نيتشه أن بإمكان الموضوعية إخفاء النسبية العدمية التي تمثل موقف ضعف وعدم قدرة على الفعل، أى "إرادة العدم" "will to nothingness" (١١) .

ولم يتغلب نيتشه، مع ذلك، على ما انتقده هو. فمعضلة المقالة المكتوبة عن مجال التاريخ تعد زائفة إلى حد ما، لأن نيتشه يثير مواقف ويقابلها مع غيرها من غير القبول أو الرفض التامين لأى موقف منها. ويعلق نيتشه على هذا المنهج عندما يشير قائلا "نظرا لأنى لا أثق تماما بالعقائد الإستمولوجية، رغبت أن أبحث أولا، عن نافذة ما، ثم عن أخرى بحيث أبقى نفسى بعيدا عن تصوير نفسى فى واحدة منها، لأنى أرى هذا الأمر ضارا" (١٢). إن نيتشه، على الرغم من رفضه الفهم الذاتى الموضوعاتى للتاريخوغرافيا العلمية، يتواصل بالجدل كما لو كان بالإمكان تحقيق هذه الموضوعية حقا. وذلك عندما تكون المعرفة، وفق أسسه الخاصة، مرتكزة بالضرورة على الاهتمامات



والمنظورات. وبذا، لا يمكن أن تكون المعرفة التاريخية منفصلة عن الاهتمامات الحالية تماما، ولا يمكن أن تكون العلاقة بين التاريخ والحياة، أى بين التأمل والفن، نقيضية مثلما أظهرها نيتشه. وقد أدى اهتمام الفلسفة الهرمنيوطيقية الحديثة بتطوير فلسفة تأويل أو نطولوجية إلى التعامل مع فكر نيتشه.

فجادامير حينما ينتقد تحليل نيتشه للأفق، يعترض تحديدا على افتراض نيتشه أن الماضي التاريخي يتألف من عصور، يشتمل كل منها على أفقه الخاص - أى أن لكل عصر نظامه من الاعتقادات المتجهة صوب الإدراك والفعل، ويتفق جادامير مع نيتشه حول رفضه فكرة أن وضع المرء لنفسه فى أفق الماضى ينبغي أن يشتمل على (أو يمكن أن يشتمل) على ترك المرء نفسه من غير حسابان. لكن بينما يهيب نيتشه نفسه للتحذير الباطل الذى يقول فيه أنه سيتوجب على الجيل الأكثر شبابا المجازفة بفقدان موضوعيته الممكنة من خلال جعل التاريخ أكثر فائدة للحياة، نجد جادامير يكشف النقاب عن المفارقة ويبتعد عن نموذج الفهم التاريخي الذى ولد التعارض المبدئي أولا.

وبوجود مثل هذه السوابق الفلسفية، مثل الفهم الظاهراتي للأفق عند هوسرل، والتحليل الهرمنيوطيقي للفهم عند هيدجر، يمكن لنظرية جادامير أن تتحاشى تعارض الذات - الموضوع الذى يولد المفارقات لنيتشه. وتعنى هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية عناية خاصة، بالشعرية والجمالية التقليديتين. وبدلا من جعل الشعرية والجمالية مقتصرتين على وصف صفات الموضوع الخاص بنظم معين من الخبرة، وتحديداهما، يتحدى التساؤل الجمالي الهرمنيوطيقي مفهوم "الخبرة" الجمالية المضحة. وتعد المواجهة مع العمل الفني مشروعا للفهم التأويلي، وليست تلقيا وتقديرا سلبيا وبعيدا لموضوع مستقل. وتعد الحركة نحو الفهم الذاتي لدى المؤلف من أساسيات فهم العمل الفني. ونظرا إلى أن الفهم الذاتي لا يحدث فى الفراغ بل يشتمل على تحقيق اعتقادات حقيقية حول ذات المرء وموقعه، تتحدث الهرمنيوطيقا الفلسفية عن الحقيقة، بالمعنى الواسع للكلمة، المتجلية فى الفن والتاريخ (WM161).

ومع هذا التركيز على الحقيقة بدلا من الصلاحية، يتحاشى جادامير الافتراضات الشكلانية المهيمنة على الشعرية المعاصرة. ويناقش الفلاسفة الآن الحقيقة فقط ضمن علاقتها بالتوكيدات أو العبارات التى تشتمل على علاقة توكيدية. وإذا علمنا هذه المقاربة، يكون الشعر ذاته فى وضع صعب. ولا يمكن أن نعد الشعر حقيقة لأنه كثيرا ما يقدم عبارات زائفة أو يصف حالات غير متوافقة، وبذا لا يكون مؤكدا أو غير مؤكد، بالمعنى الضيق للكلمة. وإنقاذ الشعر من الوضع المنطقي للكذبة، يمكن إضفاء الجمالية عليه من خلال الزعم، إن الشعر لا يجزم بشيء، ولهذا فإنه لا يكذب أبدا "nothing affirmeth and therefore never lieth" (ومثلا فعل السير فيليب سدنى). ولهذا يقال عن الشاعر، ببساطة، أنه لا يؤكد عباراته أى أنه لا يزعم أن لها أى حقيقة. ولهذا ينتزع الشعر من العالم، أى من الموقع التاريخي مع آثاره الفاعلة، وينبغي النظر إليه من مسافة نزيهة.

ولكى تعاد طريقة التكلم على الحقيقة، لا على التأويل فحسب بل على الشعر والفن عموما، ينبغي لجادامير انتقاد الجمالية الفلسفية السائدة. وإذا انطلقنا من كانت KANT على وجه التحديد، نجد أن هذه الجمالية التى تُلوث (أى تجعله ذاتيا) SUBJECTIVIZE الفن قد حولته إلى موضوع لوعى جمالي مثلث ونزيه (WM 84ff) وبالمقارنة مع ذلك، لابد من مقاومة تجميل aestheticizing التاريخ واستبدال ذلك بالتركيز على تاريخانية الفن. ويكتب جادامير قائلا "ينبغي تحويل الجمالية إلى هرمنيوطيقا" (WM157). ويعنى هذا الاتجاه الديالكتيكي بأن الهرمنيوطيقا أرقى وأكثر شمولية، وأن المهمة الفلسفية المعنية بالتفكير بالفن لم تعد متمثلة بتفسير الجمال الأزلي للطبيعة بل بتوضيح شروط العملية التى يصبح بها الفن مفهوما ومؤولا. وتحدث هذه العملية فى الوقت الملائم، وفى التراث التاريخي للحوارات المتعاقبة مع العمل الفني. وينبغي التأمل بهذا التراث ذاته إذا ما أريد فهم العمل الفني وفهم المواجهة الحوارية معه. وسيكون العمل

الهرمنيوطيقى السليم على معرفة بقوة هذا التراث الفاعلة. وعليه، فإنه فى الوقت الذى يدرك فيه هذا الوعى الحقيقة التى يستحصلها عن طريق مواصلة تشويه التأويلات السابقة، سيكون عارفا بتاريخانيته أيضا. ولهذا السبب، يكون الوعى الهرمنيوطيقى مجبرا على التأمل الذاتى باستمرار، أى سيكون مضطرا إلى تفحص حدود وعيوب مناهجه التأويلية ونتائجها.

ولهذا، يكون التأمل فى الطابع التاريخى للفن، أى بالطريقة التى يتم بها توليد تراث التأويل الذى يرسخ فيه الحاضر نفسه، لحظة أساسية للتفكير التأويلى والإبداعى عند جدامير. ويختلف موقفه اختلافا حادا مع نيته الذى كان محدقا بإمعان بالصورة الميدوزية medusan لخطر التأمل التاريخى ومفارقته. ويمكن لنا أن نرى موقف جدامير بوصفه محاولة لتجاوز نيته من خلال تحويل المفارقة إلى نموذج. وبالنسبة لجدامير، لا يعد هذا الوعى الهرمنيوطيقى بالحاجة إلى فهم ذاتى تاريخى شرطا أساسيا لفهم فحسب، بل نموذجا له أيضا. ويصر جدامير على "ضرورة أن يفكر التفكير التاريخى بتاريخانيته أيضا" (WM283).

ومما لا شك فيه أن هذا الإدراك الهرمنيوطيقى - أى: الإدراك الذى يرى أن العمل الأدبى يمثل تراث التأويل المؤثر فى الفهم الحاضر، والذى يمكن تسميته بالإدراك التاريخى، هو أمر واضح، لكن ينبغى على الفرد توخى الحذر كى يبقى المصطلح متميزا عن عدد من الدلالات الممكنة. فالإدراك الهرمنيوطيقى ليس تاريخيا، بوضوح، بالمعنى الذى يقال فيه عن هيجل وماركس أنهما تاريخيان ( مثلا قال كارل بوبر، مثلا، فى استعماله للمصطلح ). وثمة تيارات إضافية لا تنتج عن الإدراك الهرمنيوطيقى هى افتراض تاريخ شمولى، وغاية ضرورية للتطور التاريخى فضلا عن فكرة التقدم ذاتها. ولعلها لا تتولد إلا عن مقدمات منطقية إضافية (تتعلق بإمكان المعرفة المطلقة وشغافية المعنى التامة، على سبيل المثال ) التى قد ينكرها الإصرار الهرمنيوطيقى على التناهى والحلقة اللتين تجعلان من التأويل مهمة مستمرة. فضلا عن أن التأمل الهرمنيوطيقى المنهجى التام لا يرسخ قيما محددة وأهدافا تاريخية ملموسة، كما أنه لا يعد نظرية تهدف إلى التأمل والتنبؤ.

كما لا ينطوى التفسير الهرمنيوطيقى للإدراك التاريخى على نسبية عدمية نابعة من نموذج الحاضر والمضى بوصفهما حلقتين مغلفتين على بعضهما من خلال الاختلافات الثقافية - الزمنية المطلقة. وأن مثل هذا النموذج يبقى نيته بعيدا عن أن يكون قادرا على التوفيق بين التأمل التاريخى والإبداع الفعال، ولهذا كان لزاما على نيته، بوصفه فيولوجيا كلاسيكيا، أن يدرك أن الموزيات muses ذاتهن كن بنات، لا لزئوس zeus القوى فحسب، بل لنيموزين Mnemosyne (ربة الذاكرة) أيضا. وهن لا يتضمن ربة الشعر الغنائى يوتيرب Euterpe فحسب، بل ربة التاريخ أيضا المسماة "كليو" clio. وينكر جدامير وجود انفصال أساسى بين الماضى والحاضر وبين التأمل والفعل، بدلا من ذلك، أن كليهما يمثل عناصر فى أفق يمكن تغييره أو توسيعه أو إلغاؤه، وأن معرفة الماضى ليست محض معرفة بالحاضر، وأن الفهم عبارة عن شيء لا يعنى بالضرورة الاتفاق مع هذه المعرفة.

وبذا يمكن وصف التأمل الهرمنيوطيقى بأنه تاريخى مدرك لحدوده. ويؤخذ فى بعض الأحيان تفسير الأطروحة التاريخية ( مثل " أن اعتقادنا وأفكارنا ونظرياتنا جميعا خاضعة للتغيير وستتغير" ) على أنها توحى بضرورة تغيير اعتقاداتنا الآن إلا أن هذه نتيجة غير صالحة - فهى لا تتولد بسهولة. ونحن نؤمن فى اعتقاداتنا الحالية لأننا نعتقد أنها مدعومة أو قابلة للدعم. ونعترف، مع ذلك، أنه إذا ظهر دليل جديد معاكس لها فإننا سنكون راغبين بتغييرها. وربما سنغيرها، وحتى ذلك الحين ليس هناك مسوغ لعدم الاعتقاد بما نعتقد. ولهذا السبب فإن الاعتقاد بتغيير الاعتقادات لا يعنى أنه لم يعد هناك ممكن. بل يوحى فقط بضرورة إدراك أن الحقائق قد لا تكون أزلية وأن علينا أن نكون راغبين بتغيير الاعتقادات، إذا كان لدينا المسوغ الجيد لمثل هذا التغيير.

\* الموزيات: الربات الشقيقات التسع فى الميثولوجيا الإغريقية كربة الشعر والفن والتاريخ (الترجمة).

وتشمل هذه الأطروحة التاريخية على اعتقاد من الرتبة الثانية، أو .. اعتقاد عن الاعتقادات ("ويسمى في بعض الأحيان "موقفاً" attitude لتمييزه من الاعتقاد"). وهكذا، فإن من الخطأ خلطه بالاعتقادات التي من الرتبة الأولى واستنباط نتيجة عدمية منه، فالتأمل الهرمنيوطيقي يجمع الأطروحة التاريخية بالذهب القائل إن الأطروحة التاريخية لا تغير الاعتقادات الحالية.

إن الإصرار على أن ربط الفهم بالتراث لا يعيق النقد، يعد ذا أهمية مركزية. إذ يبين الجدل المتعلق بذلك أن الزعم بأن الفهم مرتبط بالسياق أو بالتراث لا ينفي إمكان إعادة تقييم طرق فهم التراث التاريخي السابقة فهما تاما. وإن قيام ت.س. إليوت وهيدجر، مثلا، بإعادة التفكير بالماضي يعد رفضا، لا للتراث بذاته بل لطريقة تأويل التراث السائدة: ولا شك في أنه قد لا يكتب النجاح لعملية إعادة التفكير هذه أو أنها قد لا تكون مؤثرة في مجتمع التأويل. إلا أنها، مع ذلك، قد تؤثر في ذلك المجتمع بسهولة من خلال استحضار الإدراك بإمكان إعادة التأويل، الذي يصاحبه إدراك متزايد بالطريقة التي تطوق بها قراءات النص بتراث الفكر. وإن هذا الإدراك المتزايد قد يفسح المجال أمام عناصر القراءة، التي كانت تعد سابقا حقائق مطلقة، بالظهور فجأة بصفة مواضع محض تتركز على افتراضات أو تقييمات مطوقة.

وتوحي هذه المناقشة الموجزة بأن للتقييم أثرا كبيرا في التاريخ الأدبي. ومن غير الممكن أن تتمثل مهمة التاريخ الأدبي في مجرد جمع الحقائق عن أصول العمل الأدبي. فلكي تدرج الأعمال تحت عنوان مشترك لحركة أو حقبة ما، فإن هذا يعني موازنة القيمة النسبية لمختلف الأعمال لتحديد المتح بأهمية كافية لتعريف الطبقة class. ولا شك، أن بالإمكان مواجهة الادعاء بأن التاريخ الأدبي تقييمي، بالاعتراض الذي أثاره ماكس فيبر نفسه على الاتهام القائل إن السوسيولوجيا محملة بالقيم. إذ أن القول بأن التفسير ذاته محمل بالقيم لا يتمحض عن حقيقة أن ما يقدمه التفسير يكون محملا بالقيم - أي أن موضوعات التفسير تكون هي القيم.

وعلى الرغم من أن هذه الملاحظة تنطبق على مادة الموضوع المجسدة في المفردات التقليدية المحددة على نحو أحادي المعنى، فإنها لا تحمي مشروعا ما، مثل مشروع التاريخ الأدبي. إذ أن تفسير أعمال الفن يفترض سلفا جوابا لسؤال عن طبيعة الفن. ويكون مثل هذا الافتراض الضمني المسبق إشكاليا لا بسبب تباين الرأي إلى حد كبير، بل لأنه جزء أساسي من المشروع الإنساني - التاريخي الذي يهدف إلى إثارة السؤال القائل "ما الفن؟" أو "ما الأدب؟" ولذا تعد العودة إلى الماضي ضرورية لرؤية الكيفية التي فهم بها الفن أو الأدب سابقا. وبعد هذا المشروع التاريخي مربوط بالسؤال الحالي، كما أنه جزء منه. وأن الاعتقاد بصلاحيته المشروع الأدبي - التاريخي صلاحية مستقلة تماما، يعني جعله مشروعا يبحث عن سؤال، وأن الاعتراف بارتباطه بالاهتمام الحالي للسؤال، "ما الأدب؟"، يعني جعله مشروعا حلقيًا بالضرورة.

وبذا تشير الأهمية التاريخية للأعمال الأدبية إلى عدم حقائقية المشروع الأدبي - التاريخي تماما، بل أنه مرتبط بنوع من التفكير يمكن من إعادة تقييم التراث بذاته<sup>(١)</sup>. وفهم هذه الإمكانية يجب علينا البحث في التاريخ: فهل هو محض مشروع حقائق أو أنه تقييمي؟ ولا حاجة لاستعمال المتطلبات المنهجية للتاريخ الأدبي التي لا تنطبق على التاريخوغرافيا، أي أنه فرع منه. فضلا عن السؤال عن إعادة التفكير في طبيعة التاريخ الأدبي، لا بد من أن نتساءل عن علاقة التاريخ والفيلولوجيا (بالمعنى العام للمصطلح بوصفه دراسة للأدب)، وتصبح هذه العلاقة إشكالية واضحة حينما تخضع علاقة التاريخ والأدب، بالصيغة التي تفهم عموما، إلى تحول راديكالي.

ثالثا: "التاريخ أو الأدب؟": جادامير إزاء بارت

يوحي مفهوم الإدراك الهرمنيوطيقي عند جادامير بتعديل علاقة المعنى والكيونة في الشعرية poetics الحديثة. وعلى العكس من الفكرة الراهنة، والبدئية إلى حد ما، القائلة بضرورة ألا تعنى القصيدة وإنما تكون، يوحي تحليل جادامير أن الشعر يحقق رغبة اللغة "في أن اللغة تكون ما تعنيه". وأن الذي توحي به هذه المسألة لنظرية التأويل هو أن التأويل يضع القصيدة في

سياق المعنى الذى يقدمه المؤول "ولهذا فإن الكلمة التأويلية هى كلمة المؤول - وليست لغة النص المؤول ومعجمه" (WM448).

يؤكد رولان بارت أيضا أن سياق المعنى يأتى من الناقد لا من النص. وهو، مثل جادامير الذى يقول "إن التأويل كله أحادى الجانب" (KS الجزء الثانى، ١٩٤)، يؤكد أنه لا وجود لتأويل "برىء" لأن الناقد هو الشخص الذى يضع النص فى سياق ما، لذا فإن الناقد هو الذى يقرر متى يضغط على الفرمال - أى أنه هو الذى يقرر أين يرسم حدود السياق. ويقدم بارت هذا البرهان فى مقالته "التاريخ أو الأدب؟" وتعد هذه المقالة نسخة فرنسية لمقالة ويمسات وبيردسلى "المغالطة القصصية" إلى حد ما، لأن بارت يفصح زيف الهدف التقليدى للدراسات الأدبية (ولا سيما بالصورة التى ينفذها الأكاديميون فى فرنسا) الذى يرمى إلى إعادة خلق الذات self الشخصية للمؤلف وموقفه بالصورة التى يراها هو ومعاصروه. ومع ذلك يعد استنتاجه المتعلق بالنقد الأدبى معاكسا تماما لما توصل إليه ويمسات وبيردسلى فبينما يصير هذان الاثنان على أن فضح الزيف بهذه الصورة سيؤدى إلى نقد أكثر موضوعية، توحى لغة بارت المتطرفة بأن مثل هذه اللاسيكولوجية تظهر السياق وكأنه صادر عن المؤول، وتظهر النقد كله وكأنه ذاتى تماما.

ويتفق جادامير وبارت بشأن كل من الطبيعة السياقية للتأويل، وأيضا معارضتهما للموضوعيين. ولا يعتقد جادامير، مع ذلك، بأن موقفه ينطوى على ذاتية النقد الضرورية. وأن تقصى أوجه الخلاف بين جادامير وبارت، أى بين الهرمنيوطيقا والبنائية، سيؤدى بالمقابل إلى توضيح طبيعة التاريخ الأدبى الإشكالية.

وتظهر مقالات بارت التى كتبها بعد مقالة "التاريخ أو الأدب؟" فهما للتاريخ يعد أقل جبرية وعلموية عما يوحى به عرضه السابق إذ أنها تقدم منظرا سليما لبراهينه فى مقالة "التاريخ أو الأدب؟" لذا نجده فى موضع آخر يفسه معنى "العلم" بذاته ملاحظا أن الأدب يعد علما فى كثير من الطرق، وأن العلم (العلوم الإنسانية، ولا سيما الدراسة الأدبية) ينبغى أن يصير أدبا ( ينظر: "العلم مقابل الأدب"، ملحق التاييزم الأدبى، ٢٨ أيلول ١٩٦٧). أما بخصوص القضية الراهنة فيقدم بارت عرضا تحريزيا للأشكال الأدبية للكتابة التاريخوغرافية فى مقالته "خطاب التاريخ" ("معلومات العلوم الاجتماعية - العدد الرابع، ٤ آب ١٩٦٧). ويرى بارت أن السرد التاريخى شكل من أشكال الأدب، وهذا يرجع، إلى حد ما، إلى الاختلاف الزمنى بين مادة الموضوع (التاريخ) واللغة - التى تمثل فعل الإخبار عنه (أى، عن كتاب التاريخ).

ويتفحص بارت، المهتم بالوسائل الأدبية المطلوبة "للاتصال" بين مقياسين زمنيين للحدث بالصورة التى يحدث بها، وللتاريخ بالصورة التى يكتب بها، أهمية هذه الأعمال التى تنطلق إلى آفاق بعيدة للتحاشى أى اعتراف بجمهور ما أو بالمؤرخ نفسه. وحينما يقوم كتاب التاريخ باضطهاد الـ "أنا" (١)، فإنه يتبع أسلوبا من أساليب أدب الخيال الواقعى، ويخلق وهم الموضوعية - أى الوهم الذى تتحدث فيه مادة الموضوع إلى نفسها. وتستعمل الوسائل السردية الأخرى للغرض نفسه، وهى تشتمل على: التسمية (أى استعمال كلمة واحدة، مثل كلمة مؤامرة، للدلالة على مجموعة من الأفعال) والتوكيد (إذ يجد بارت أن العبارة المنفية نادرا ما تستخدم فى الخطاب التاريخى الذى يقوم بتحليله) والاستعارة metaphor والكناية metonymy، ونظرا إلى أن استعمال الوسائل اللسانية يعد جزءا ضروريا من السرد، يعبر بارت عن تعاطفه مع الرأى القائل إن "الحقيقة" بنية لسانية فضلا عن كونها إشارة أصيلة لما هو حقيقى. وهو يقتبس، عن رغبة، عبارة نيتشه التى تقول "لا توجد حقائق بحد ذاتها" وباستعمال النموذج اللسانى لإعادة توضيح قصد نيتشه، يؤكد بارت أن الخطاب التاريخى من النوع السردى عبارة عن "زيف له صلة بادعاءات الواقعية". ويرى بارت أن معنى العبارة التى مؤداها أن شيئا ما قد حدث هو محض توكيد من أحد لحدوث الحدث. ولم يعد هناك شيء، مثل "الواقع" الذى تحال إليه الكتابة التاريخية، بل إن الأساس الوحيد لتفسير التاريخ المعاصر هو مفهومية التفسير نفسه. فلماذا تكون بعض التفسيرات مفهومة أكثر من غيرها، ولماذا يكون بعض المؤرخين محددين، للهولة الأولى، بما يقولونه أكثر من

الشعراء، ولماذا يمكن أن تتحول بعض العروض التاريخية إلى عروض زائفة - لم يناقش بارت هذه المشكلات جميعا، فهي تضع صعوبات خطيرة أمام نظرياته. وهو حينما يبدى رد فله على العلمية الموضوعاتية المتطرفة يميل إلى تحقيق مفارقة نيتشه من خلال السقوط في غياهب النسبية التاريخية المتطرفة.

ويرأى في مقالة بارت الأولى "التاريخ أو الأدب؟" شبح التسمية من خلال إيحائها بعدم إمكان تنفيذ المقاربات المختلفة التي يوجد منها الآلاف. ويدافع بارت في "النقد والحقيقة" Critique et Vérité عن مفهومه ضد الاتهام الصادر عن خصمه ريموند بيكار القائل إن المشروع الذاتي الراديكالي جدا يفسح المجال أمام "قول أى شيء على الإطلاق" عن النص (CV,64). ويدحض بارت هذا النقد بتأكيد وجود محددات ضرورية تفرض على التأويل الأدبي، وهي: "الاستنفادية" (أى القدرة على تفسير عبارات العمل جميعا)، ومنطلق الرموز النصية ذاتها، وأخيرا المحدد[الضابط] المفروض على اللغة التأويلية من ذاتها، وهو محدد الاتساق الباطنى (CV,63).

ويعد هذا ردا وافيا تماما لاتهام بيكار، إلا أن الاعتراض قد تم توضيحه على نحو موسع جدا ("أى شيء إلى الإطلاق") بحيث لا يحتاج بارت إلا إلى الإشارة إلى تحديد ضرورى معين ليقيم قضيته. إن بارت محق تماما في تأكيده أن معيارى الاتساق والشمولية التقليديين يحدان من المشروع التأويلي، إلا أنهما شكلان تماما، ولهما الحد الأدنى من الآثار التحديدية. وينبغى لنا أن نسهب في هذا الأمر لأن المحددات، تبعاً لما يوحى به عرض بارت، تبدو بمثابة تصورات غير قابلة للتحقيق. فنحن نجد في مصطلحاته أن النقد لا يعدو أن يكون أكثر من "إعادة صياغة" - أى أنه إسهاب غير كامل (CV,72). وحينما يثور بارت بوجه النموذج التقليدى للتأويل، الذى يرى أن النص موضوع ينبغى أن يقال عنه شيء "حقيقى" فإنه ينذ الفكرة التى مؤداها أن التأويل يقابل النص الأدبي. وهو يذهب إلى أبعد من ذلك فى مؤلفه "مقالات نقدية" Essais Critiques (باريس : دار سوي، ١٩٦٤). إذ أنه يرفض إمكان التحدث عن "حقيقة" تأويل ما، مؤمنا بإمكان أن يكون التأويل صالحا من الناحية التركيبية - أى، يكون متساقا أو متسقا - لكنه لا يكون "حقيقيا" - أى لا يمكن التحقق منه (EC,255). ويرى بارت أن خطاب النقد يجد أنموذجه القياسى فى المنطق الشكلى، لأن كلا منهما "شكلى محض، لا بالمعنى الجمالى للمصطلح بل بمعناه المنطقى "أى أنه لا يعدو أن يكون تحصيل حاصل لا أكثر" (EC,256).

ولابد من مقاومة رفض بارت لمفردات الحقيقة (أو فى الأقل لنوع الحقيقة الذى لا يعدو أن يكون تحصيل حاصل لا أكثر) لأن فلسفة جادامير الهرمينوطيقية تستمر بالحديث عن الحقيقة فى التأويل. وينبغى له، قبل الشروع بتحليل هذا الخلاف، الإشارة إلى اتفاق النظرية الهرمينوطيقية والنظرية الينبوية فى طرق متعددة، ولا سيما فى النقد المطلوب ضد الافتراضات المنهجية السابقة المتعلقة بالنظرية الأدبية. فكلهما يخوض فى نقد شامل للموضوعية فى التأويل، ويؤكد أن سياق المعنى، الذى يوضع فيه النص، يأتى من الناقد لا من النص وحده. وكلاهما يرفض، أيضا، النموذج السيكلوجى الذى يحدد معنى النص تحديدا دقيقا عبر مقاصد الذات، أى المؤلف. وأخيرا، كلاهما يدحض المنهجية الفيلولوجية المتشددة التى تجعل التاريخ الأدبي مقتصر على مهمة خلق الأفق الأصلى للنص، أى لقراءة النص، بالصورة التى يقرأ بها أصلا.

وكما هو الحال مع نيتشه، يبدو أن نقد بارت لمناهج الفيلولوجيا التقليدية لا يحرره من اللغة التى ولدت التعارضات الأصلية. ولا ينتج عن رفض نظرية تقابل correspondence الحقيقة سوى استعمال مصطلحات معينة مثل "الاتساق" coherence و"المفهومية" intelligibility و"الصلاحية" validity. أى المفردات الخاصة بنظرية اتساق الحقيقة التقليدية. ولا تتغلب العملية على عيوب الموضوعية، بل لا تولد سوى نقيضها الديالكتيكي: النسبية التى تنفى إمكانية حقيقة مادة الموضوع، والتى توحى بالتراجع نحو تأمل جمالى للإمكانات التركيبية. وبمبيل الإيحاء، بأن الكتابة التاريخية هى محض شكل من الأدب المفهوم، إلى تحويل التاريخ إلى مشروع جمالى يمكن

لباحث التاريخ، أو الكاتب فيه، من خلالها أن يخلق "القصة" التي يريد أن يحكيها. ولا تعد مثل هذه التفسيرات، التي تهمل بعدا مهما من أبعاد التأويل، وصفا ملائما لعملية الفهم. ففي حالة التاريخ، يتغاضى التفسير عن الزعم الملح بفهم الماضي استنادا إلى الحاضر، وقوة هذا الفهم في تحديد فعالية الشعوب والأمم. والحق أن التاريخ لا يؤخذ على أنه وصف صالح أو مفهوم ممكن فحسب، بل بوصفه واقعية حقيقية وينجم الخطر في حالة التأويل الأدبي عند إزالة بعد الحقيقة واختزال المعنى إلى مزاعم لا تكون إلا مفهومة ومتسقة، أي التأويل يهدف بأن يكون صالحا إلا أنه يكون واهيا في الوقت نفسه.

وإذا أجرينا مقارنة دقيقة مع الاختزال الشكلي الذي يرفض إمكانية الحقيقة في التأويل، نجد أن جادامير لا يصر على محايطة النص فحسب، بل على توقع حقيقة ما يقوله النص أيضا: "لا يتم سلفا افتراض وحدة المعنى المحايطة التي توجه القارئ، فحسب، بل توقعات المعنى المتعالية - أيضا التي يسير فهم القارئ على هديهما باستمرار" (WM278). وخلافا لما يراه بارت، لا يؤدي الموقف الهرمنيوطيقي الذي يمكن أن يشير لرفض نظرية تقابل الحقيقة، إلى الإلغاء التام لمفهوم الحقيقة، وترى هرمنيوطيقا جادامير حقيقة الفهم التأويلي وتعدده لحظة أساسية يكون الفهم ذاته مستحيلا من غيرها. فالنص لا يعد محض موضوع بحد ذاته إذا نظرنا إليه من مختلف المنظورات أو الزوايا، بل هو نتاج الحوار الذي يوجهه التوقع بأن شيئا ذا معنى قد قيل حول شيء ما. ويمثل هذا التوقع، بالمقابل، دافعية نحو معاملة النص على أنه نظام لمعنى محايث تام في ذاته - أي نحو مقارنته مع ما يسميه جادامير استشراف الكمال. وعندئذ لا ينبغي لنا أن نعد المحايطة والحقيقة، بحسب التفسير الهرمنيوطيقي، خاصيتين من خواص المعنى فحسب، بل هما أيضا افتراضان يمنحهما القارئ للنص في عملية فتح المجال أمام النص للتحدث عن ذاته، ولا يكون النص موجودا إلا في حوار بين النص والمؤلف.

ولا يعد توقع الحقيقة فرضية مؤكدة لذاتها، إذ يتم، في عملية القراءة، توثيق الأفهام السابقة التي يقاربها النص في البداية، أو تكذيبها، وذلك عبر حوار القارئ مع النص. وتشير قدرة الفهم على تصحيح ذاته إلى أنه ليس نسبيا بطريقة فاسدة vicious وأن القراءة كلها تشتمل على إدراك الحقيقة إلى حد ما. وأن حقيقة أن الحقول التاريخية - الفيلولوجية تمتلك طرقا ناجحة لتجنب الخطأ في التأويل هي حقيقة تزود الهرمنيوطيقا بدليل ظاهراتي لإدراك إمكانية حقيقة الموضوع (WmxiX). فالنسبية لا تمثل تهديدا للنظرية الهرمنيوطيقية لأن الفهم، تحديدا، يعد عملية تعلم يحدث فيها النقد فعلا ( كنقد الطلاب مثلا، أو كنقد ذاتي يأتي على شكل تصحيح ذاتي ).

#### رابعا - الطابع المشترك للنصوص التاريخية والأدبية:

يصر الموقف الهرمنيوطيقي على أن كل قراءة للنص تحوى مادة موضوع ضمنية يحيل إليها النص Sache وتوجه استيعاب القارئ إلى فهم يمكن أن يقال أنه صحيح. ويمكن أن يثار الاعتراض على أن الاهتمام بمادة الموضوع يكون ملائما لنصوص معينة، مثل الوثائق التاريخية، أكثر من النصوص الشعرية نظرا للاعتقاد بأن النصوص الشعرية محايطة تماما، أي لا تحيل إلا إلى ذاتها. ويرى جادامير، مع ذلك، أن المسافة بين نصوص التاريخ والنصوص الأدبية ليست كبيرة قدر ما هو متصور عادة، على الرغم من أن مقارنته لجنس GENRE من أجناس الكتابة تنحو منحى معاكسا من الكتابة التاريخية، بل أنه يؤكد أن هذه الحركة المهمة تحدث في كل من الأدب والتاريخ وإن كان ذلك بطرق مختلفة.

فهل ينطوي برهان جادامير، بخصوص الصلة الوثيقة بين هذين النوعين من النصوص، على خطر يتمثل في عدم إنصاف كل منهما؟ فهناك اختلافات أساسية واضحة بين معالجة المؤرخ لوثيقة معينة ومقاربة الناقد الأدبي لنص أدبي. فالمؤرخ يستخدم النص لاكتشاف شيء ما، باستثناء النص، - أي، حدث أو اعتقاد أو حالة ذهنية أو بدنية... إلخ. أما الناقد فيعترف بمحايطة النص الأدبي، ولا يهتم المؤرخ بإشارة النص إلى القصد، بل ينشد معرفة الحقيقة التي لا تمثل،

بالضرورة، ما يوحى النص بأنه حقيقى. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه، يمكن له تعليق الزعم بحقيقة النص تماماً، وقراءة النص ببساطة لمعرفة ما يوضحه، ومع ذلك يبدو أن هذا التعليق صار نموذجاً للدارسين المحدثين، إذ بدلا من أن يمثل الحد الأدنى من القراءة، أصبح يؤخذ بوصفه هدفاً للقراءة كلها، ويضمنها قراءة النصوص الأدبية. وهنا يثار السؤال عما إذا كان هذا التعليق صفة لمشروع المؤرخ، أم لا.

يجيب جادامير بـ"لا" قاطعة مقدما إسهاما مهما للجدل المنهجي الراهن بين فلاسفة التاريخ حول فاعلية المؤرخ (ينظر 317-325wm). ويؤكد جادامير أن رغبة المؤرخ بفسح المجال أمام تأويل النص بلغة الواقع المتجسد الذى يتجاوزه تكون ممكنة بفعل الإدراك الهرمنيوطيقى الذى يصاحب نظرة المؤرخ للأفق التاريخى، أى أن بإمكان المؤرخ توسيع أو تضيق السياق الذى يطبقه عند قراءة النص لأنه (أى المؤرخ) يدرك أن النص ذاته مشروط تاريخيا وقد لا ينطوى على حقيقة الموقف. ويكون الحد الأدنى من القراءة - أى الرغبة بمعرفة ما يوجد هناك فقط - هو النتيجة التى يتمخض عنها هذا التضيق. ولا يمكن الإبقاء على هذا الوضع طويلا لئلا تضعيف دلالة ما يقال تحديدا، أو فهمه ويكون المؤرخ معنيا أيضا بمعرفة حقيقة الأمر، على الرغم من أنه لا يرى نفسه بوصفه مخاطب المباشر فى النص - بالصورة التى يشعر بها قارئ النص الأدبى حينما يدعوه النص مباشرة. وهكذا فإنه ينضم إلى قارئ الأدب الذى يكون معنيا بحقيقة مادة موضوع النص (بشكلها ومحتواها) أيضا. ويوسع المؤرخ سياقه ليحدد الكيفية التى ينبغى بها فهم الموقف التاريخى ككل، وليس وثيقة معينة، حالما يكتشف أن الوثيقة تسيء تمثيل الموقف الحقيقى. أى، حالما يؤول النص بطريقة تختلف عن قصد النص. كما ينبغى أن يقرر المؤرخ كيفية تأويل مختلف النصوص وكيفية تأويل الموقف المعاد بناؤه فى ضوء التطورات السابقة واللاحقة بالصورة التى يفهم بها من الوثائق السابقة.

وتتمثل مهمة المؤرخ بتحديد "المعنى التاريخوغرافى لظاهرة ما فى كامل وعيها الذاتى التاريخى" (WM321). ولهذا يحاول المؤرخ تأويل "نص" حقبة تاريخية معينة أو عهد تاريخى معين. فضلا عن أن المؤرخ يكون مأسورا بسبب هذا "النص" الأوسع بالطريقة نفسها التى تحدث فى كل قراءة أصيلة:

فى الحقيقة، لا يوجد، على الإطلاق، قارئ يقع نظره على الكتاب الضخم لتاريخ العالم المفتوح أمامه، كما لا يوجد، إطلاقا، قارئ يقرأ ما يوجد فى النص الذى أمامه ببساطة، بل يحدث تطبيق، فى القراءة كلها، حد أن كل من يقرأ النص يكون مأخوذا بالمعنى المقصود. فالقارئ يصفى بمعينة النص الذى يفهمه (WM323).

ويعرض المؤرخ، المأخوذ بالتاريخ، موقفه لخطر نسيان نفسه وتاريخانيته عند التعامل مع وحدة الماضى، ومع تراث يمثلها هو شخصيا، وبهذا المعنى تكون مهمة المؤرخ شبيهة بمهمة الناقد الأدبى أكثر منها بمهمة العالم الطبيعى، لأن المؤرخ مدعو من النص الذى يؤول بطريقة معينة كما أن فهمه مشروط بذلك "النص" تحديدا. وأن كلا من المؤرخ والناقد الأدبى يرتبط بطريقة يؤدى فيها إدراكه الهرمنيوطيقى إلى جعل علاقة النص والسياق ممكنة.

ويمكن تلخيص موقف جادامير من خلال تعريف التاريخوغرافيا بأنه نوع من الفيلولوجيا العام (WM322). ومع ذلك ينبغى لنا عدم الخلط بين هذا الزعم والموقف القائل بأن التاريخ أبهى محض، على الأقل ضمن المعنى الجمالى التقليدى للمصطلح، لأنه يشتمل على الخلق اللاتاريخى المستقل. وينطوى النقد الهرمنيوطيقى للوعى الجمالى على تعديل مكانة العمل الأدبى الأنطولوجية. فحينما توقف مصطلح "أدب" عن تعيين العمل المكتوب عموما (مثل أدبيات يولييسيس "ulysses" أو عامل دى. أن. أى. DNA الروائى) بل صار ينسب مكانة الفن الشعرى إلى نص ما، فإنه استعمل عندئذ على نحو معيارى لا وصفى، وبذا صار يفترض سلفا قرارا حول الاختلاف فى الدرجة بين النصوص الاعتيادية والنصوص الشعرية. وانطلاقاً من وجهة النظر الجمالية يعد

الاختلاف شكلا للكتابة - أى جمالا للتعبير من الناحية التقليدية، أو بنية للكتابة، من الناحية الأكثر حداثة. وطبقا للعرض الهرمنيوطيقي فإن ما يقال يوازى فى أهميته الكيفية التى يقال بها، ويمكن الاختلاف الأساسى بين هذين النوعين من النصوص فى توقعات حقيقة النصوص (WM155) ولا يتمخض عن لغة الأدب المجازية الوضوح والتمييز نفسه الذى تقدمه لغة التاريخ الواقعية. إلا أن هذا لا يعنى أن اللغة الأدبية لا تنتج أى توقع للحقيقة، فجادامير يرى أن متعة النتائج الدرامى إدراكية، وإن كانت عامة - أشبه، مثلا، بالاعتراف الذاتى أو الاعتراف بتصوير حقيقى للموقف الإنسانى. ويكون الشعر الغنائى المحض إشكاليا أكثر لأنه مبهم أساسا. وحتى الإبهام يوحى بالاعتراف بالمعنى، إلا أنه مع ذلك ليس هراء بل يشير تحديدا إلى الاعتراف بالكثير من الاتجاهات الممكنة التى قد يسلكها المعنى. فالتشاعر poetizing يعد طريقة لإضفاء المعنى أيضا، أى طريقة للتدليل signifying انظر (KS II 9ff) وتشتمل اللغة على حركة أساسية لقول شيء ما عن مادة الموضوع، لكن ينبغى لها ألا تكون المادة خارجية أو عرضية، وفى حالة القصيدة يمكن أن تكون اللغة الشعرية ذاتها.

ويستلزم فهم النص فهما لمادة الموضوع التى يتحدث عنها النص، حتى وإن كان هذا الموضوع هو طبيعة الشعر ذاته، فضلا عن ضرورة التأمل (الواضح إلى حد ما) فى الدوافع الإدراكية التى تكمن خلف البحث وذلك لفهم النص وجعله موضوعا للبحث. ولهذا السبب ينبغى له أن يشتمل الفهم النصى على عملية فهم ذاتى أيضا: إذ أن ما ينبغى فهمه ليس كلمات النص وعلاقاتها فقط، بل أسباب ممارسة النص دعواه إلى القارئ، أيضا - أى، دعواه فى أنه شعر، تحديدا. ويختلف النص الأدبى عن الوثيقة التاريخية التى يقوم تاريخ الوظائف عند بارت بتحويل النص الأدبى إليها - وذلك لأن القارئ هو المخاطب المباشر فى ذلك النص، ولهذا فإنه يكون صوتا صادرا من الحاضر (KS II 5). ولتعليق الحركة نحو المعنى فى الشعر ينبغى على الحركة، نحو قول شيء حقيقى فى مادة الموضوع (التي قد تمثل الشعر ذاته، مجددا)، أن تتغاضى عن الطريقة التى يكون بها الشعر مكوّنا للألف الثقافية الذى يبرز منه المؤول نفسه. فالنص الشعرى ليس شيئا من مخلفات الماضى، بل يمثل الحاضر بوصفه تراثا. ومجددا نقول إن التراث لم يؤل ولم تنصم أيامه، بل ما برح يؤكد ذاته فى الحاضر. وبعد الشعر جزءا من ذلك التراث، وبهذه الطريقة لا يمكن تجاهل معناه الخاص بالفهم الذاتى للحاضر. ولهذا السبب لا يكون الفهم الذاتى الحالى فى الوعى الهرمنيوطيقي عبر عملية التأويل التاريخى والأدبى ببساطة ذاتيا، بل يشتمل على أبعاد معينة مثل الفهم الذاتى النهجى للحقل المعرفى أو الدور الاجتماعى وقوة الحقل المعرفى، أو حتى تأويل العصر الحاضر بذاته. وأن تعامى المؤول عن هذه الأبعاد لا يعد برهانا على أنها لا تمثل إمكانات مهمة.

#### خامسا - الهرمنيوطيقا والنقد التطبيقي : يابوس وشتايجر وريفاتير وفش

لا تستلزم هرمنيوطيقا جادامير، بوصفها نظرية فلسفية لطبيعة الفهم والتأويل، أى منهجا معينا للنقد التطبيقي، إلا أنها قد أثرت، على الرغم من ذلك، فى نقاد الأدب المعنيين بقضايا المنهجية. والحق أن أكثر جوانب النظرية الهرمنيوطيقية تأثيرا هو تركيزها على التأثير، أى على تراث تلقى الأعمال الأدبية بوصفه عاملا مهما لفهم الأعمال، وفهم الأدب ذاته. وتتميز أية نظرية نقد، تركز على المعنى وتلقيه بدلا من القصد السيكلوجي ولحظة الخلق، بأنها ذات صلة بالتراث الهرمنيوطيقي عند هيدجر وجادامير. فبعض نقاد الأدب - مثل إيميل شتايجر وهانز روبرت يابوس - هم الأكثر تأثرا بهذا التراث، لكن ينبغى فهم البعض الآخر منه - مثل الناقدين الأمريكين ستانلى فش وهارولد بلوم - ضمن سياق هذا التراث أيضا. ولا يوجد منظر واحد للنقد التطبيقي يمثل أفضل تعبير عن روح الفلسفة الهرمنيوطيقية، إلا أن من المفيد استعراض بعض النظريات التى تفسر التطبيقات - أو سوء التطبيقات - الممكنة للمفهوم الهرمنيوطيقي المركزى للوعى الذاتى فى نظرية التاريخ الأدبى.



لقد طور هانز روبرت ياكوس ( تلميذ جادامير سابقا وباحث في الأدب الفرنسي) المفهوم المنهجي للهرمنيوطيقا - أى، تاريخ التأويلات وتفاعلها مع الإطارات التاريخية الأخرى - إلى منهج فيلولوجي محدد. فهو يبرهن على بعض تشعبات الإدراك الهرمنيوطيقي، ويقدم ياكوس في مقالاته أحداث الفن والتاريخ "Geschichte der Kunst und Historie" تحليلا مضيئا لاستعمال السرد الخيالي لتاريخوغرافيا رانكة Ranke وبين الكيفية التي تكون بها كتابات رانكة مشروطة بباراديم جمالي (مستوحيا مصطلح "الباراديم" من توماس كون) يولده الإطار المفهومي للمقولات الجمالية المستنبطة من فينكلمن Wincklmen وتتمثل أطروحة ياكوس المركزية ببرهنته على عدم الحاجة إلى جعل التاريخ الأدبي يتنمط بباراديم التاريخوغرافيا. وبينما قد تهيمن محددات الفهم الوضعي لطبيعة التاريخوغرافيا العلمية على التاريخ الأدبي حاليا، يبين ياكوس أن التاريخوغرافيا السابقة - مثل تاريخوغرافيا درويزن - كانت منمذجة في باراديم الفهم التاريخي للأعمال الفنية ويكتب ياكوس عن التاريخ الأدبي الراهن قائلا " إن شكل التاريخ الأدبي المحظور علميا هو أسوأ وسط يمكن تخيله لإلقاء نظرة على تاريخانية الأدب"<sup>(٧)</sup> ويقول ياكوس إن التاريخ الأدبي لم يوصف وصفا وافيا إذا ما قورن بالتاريخوغرافيا الوضعية، ويرى أن بإمكان التاريخوغرافيا ذاتها الإفادة من كونها منمذجة في باراديم تاريخ الفن. ويبدو أن ياكوس، في سياق برهانه، متأثر بجادامير بوضوح ويتفق معه في مفهوم انصهار الآفاق. إلا أنه، مع ذلك، انتقد مفهوم التراث عند جادامير ( ينظر الصفحات (249، 242، 235، 232). ويسيء ياكوس أيضا فهم القوة الفلسفية لمفهوم التراث عند جادامير (بوصفه "تراثا تاريخيا") ويغال في التشديد على عنصره المادى والجوهرى.

ويعد ياكوس، مع ذلك، الأكثر قربا من روح نظرية جادامير عموما. ففي مقاله المهمة "التاريخ الأدبي تحديا للنظرية الأدبية" Literaturgeschichte als Provokation de Literaturwissenschaft يقترح ياكوس منهج التلقى التاريخي الذى " لا يسمى، عبر التاريخ، وراء نجاح الشاعر وشهرته الدائمة الصيت بعد وفاته وتأثيره فحسب، بل أيضا في الشروط التاريخية لإدراكه وتغييراته"(p.183). ويصر ياكوس، أكثر من جادامير، على أن الفهم التأويلي لا يشتمل على لحظة إعادة إنتاج متكررة فحسب، بل على لحظة إنتاجية (ينظر أيضا 280wm) ولهذا السبب يطور ياكوس الجمالية الهرمنيوطيقية بوصفها إطارا لفهم أسس التاريخ الأدبي. ويؤكد أنه في هذا الإطار:

لا بد أن تؤخذ تاريخانية الأدب بالحسبان في جوانب ثلاثة: من الناحية التعاقبية DIACHRONICALLY ضمن سياق تلقى الأعمال الأدبية، أما من الناحية التزامنية SYNCHRONICALLY فتكون في نظام علاقات الأدب المعاصر، وفي نتائج مثل هذا النظام، وأخيرا في علاقة تطورات الأدب المحايث لسياق التاريخ العام (P.189)

لهذا، تحذو نظرية ياكوس حذو نظرية جادامير في نقد الافتراضات الموضوعاتية المسبقة لجمالية تركز على الإنتاج والتمثيل Representation وتسعى إلى تطوير النتائج الفيلولوجية العملية لجمالية تركز على التلقى والتأثير. ويحول ياكوس الإصرار الهرمنيوطيقي على لحظة الفهم الذاتى فى التأويل إلى مبدأ واضح ومعيارى راديكالى:

سوف تستند منزلة التاريخ الأدبي، المرتكز على جمالية التلقى، على المدى الذى يكون فيه قادرا على المشاركة، بفاعلية، فى التكميل المتواصل للماضى عبر الخبرة الجمالية، فمن ناحية، يتطلب هذا الوضع صياغة القوانين التى تم التطلع إليها بوعى - بالمقارنة مع موضوعاتية التاريخ الأدبي الوضعى، ومن ناحية أخرى، فإنه يتطلب تعديلا نقديا، إن لم يكن تدميريا، حتى للقوانين الأدبية

\* يشير المؤلف هنا إلى مفهوم الباراديم paradigm الذى طرحه توماس كون فى كتابه " بنية الثورات العلمية" ويقصد به: "الإنجازات العلمية المعرف بها ضمن مجتمع علمى معين ولدة معينة بحيث تزوده بالأساس لمشكلاته المستقبلية وبالحلول، وكمثال على ذلك كتاب " المبادئ الرياضية " لنيوتن أو كتاب "نظرية الاحتراق" للافوازيه ( المترجمة ).

ويمكن الاطلاع على مثال آخر على قوة الإدراك الهرمنيوطيقي الممكنة للتقيد التطبيقي وذلك في الاقتراح الذى قدمه امييل شتايجر الذى يشرح الصلات المهمة بين القضايا الجمالية البحتة والقضايا الأكثر تاريخية . وبإمكان شتايجر، الذى يحاول " تقييم العمل الفني تقييما فنيا - بالمعنى الدقيق للكلمة - بدلا من تقييمه سياسيا أو أخلاقيا أو أدبيا "، أن يضمن الاعتبارات الهرمنيوطيقية التاريخية بين معايير الجماليه. ولهذا يضيف شتايجر إلى المعايير الاعتيادية الخاصة بالجودة الجمالية (مثل التساق والفردية، وتقصد اللغة، والولاء للأنواع الأدبية) شروطا معينة مثل "وزن" العمل الأدبي فى ميزان التاريخ، والقدرة على خلق معنى "الجماعة" ( أى بعبارة أخرى، معنى العصر أو معنى التراث)<sup>(4)</sup> وعلى الرغم من أن جميع هذه المعايير تكون بحد ذاتها عرضة للجدل، إلا أن المعيارين الأخيرين، على الرغم من أنهما تاريخانيان إلا أنهما ليسا خارج الأدبية extraliterary.

وتعد هذه الاعتبارات، مع ذلك، عامة إلى حد ما. وقد طور نقاد الأدب الآخرون مناهج للتحليل الأسلوبى الأكثر إسهاما ضمن إطار نظري يركز، على الرغم من ذلك، على التلقى والاستجابة . وعلى الرغم من أن ميشيل ريفاتير وستانلى فش انطلقا من تراث يختلف تماما عن التراث الذى انطلق منه ياكوس وجادامير، فإن اهتمامهما بعملية القراءة، بوصفها محددا أساسيا لمعنى النص الأدبي، يمثل طرقا ممكنة لتوضيح ميكانيكا التلقى وتاريخ الآثار .

وإن نقد ميشيل ريفاتير المشهور لتحليل ياكوبسن وليفى شتراوس لقصيدة بودلير الموسومة "القط" يشاطر الكثير من دارسى الأدب تحفظاتهم حول قدرة اللسانيات البنيوية على حبس "الشعر" فى جزء معين من اللغة<sup>(5)</sup> . ويرى ريفاتير أن البنى التى ينتقها التحليل اللسانى كثيرا ما تكون غير قابلة للإدراك ولا يمكن أن تمثل السمات التى تولد لدى القارئ الشعور التجريبي بأن النص قصيدة . وبالمقارنة مع " القصيدة المتأززة " superpoem التى بناها ياكوبسن وليفى شتراوس، فإن ريفاتير يبني " القارئ الممتاز " superreader بالاستناد إلى استجابات قراء مختلفين.

ولا حاجة هنا لوصف تفصيلات تحليله الأسلوبى لأن الموازنة مع نظريات التلقى الهرمنيوطيقية تكمن فى إصرار ريفاتير على ضرورة رؤية القصيدة بوصفها استجابة. ولهذا فإن قارئ ريفاتير الممتاز يتخذ أى شيء يستوقف القارئ ويجذب انتباهه بوصفه علامة موضوعية على واقعية الاتصال بالقصيدة، وبوصفه مفتاحا لبنيتها الشعرية. وتفهم هذه القصيدة فى ضوء التعارضات الثنائية التى تولد اختلافات غير متكهنه (203-204 DPS).

وينبغى الالتفات إلى سمتين تسمان نظرية القصيدة بوصفه استجابة. أولا، ثمة معنى مهم يتفق فيه ريفاتير مع الإصرار الهرمنيوطيقي على ضرورة تضمين مادة الموضوع فى أى تفسير لعملية فهم الشعر والأدب. وعلى العكس من المحاولات الضد - إدراكية التى قام بها منظرون أمثال آى.إيه. ريتشاردز لعزل الأدب عن الرسالة أو المحتوى أو المعلومات، فإن أسلوبية ريفاتير تتعامل مع الرسالة بوصفها جزءا أساسيا - وإن لم تكن الجزء الأهم - من الظاهرة الشعرية (202 DPS).

ثانيا: هناك أيضا معنى يبقى فيه نهج ريفاتير أقرب إلى البنيوية مما إلى الهرمنيوطيقا، لأن القارئ الممتاز يظهر فى هذه المقالة ليكون تزامنيا ولا تاريخانيا على نحو غريب . ويتم استحضار القراءات جميعا معا، بغض النظر عن الزمان والمكان والموقع، لخلق فعل قراءة مثالى واحد. والحق أن ريفاتير يفرغ الاستجابة من محتواها ( الأيديولوجية أو خلفية الموضوع أو الأغراض ) ويستخدمها بوصفها مدخل لوسائل العمل اللسانية (203 DPS). ومما لا شك فيه أن هذا التزامن لا يعد بالضرورة عيبا فى منهج التحليل الأسلوبى ، بل أنه يبين أن النظرية لا تعد تعبيراً تاماً عن الوعى التاريخي الذى يراه جادامير أساسا للتأويل الأدبي.

ومن ناحية أخرى، يطور ستانلى فش مقارنة أخرى للأسلوبية يزعم أنها تاريخية راديكالية. ونجده يدافع، بوصفه مؤرخاً أدبياً ضليعا أيضاً، عما يمكن تسميته بالتفسير الأكثر راديكالية لنظرية التلقى. ويتحدث فى مقاله الواعدة "الأدب فى القارئ": الأسلوبية الانفعالية - Literature in The reader: affective stylistics<sup>(١١)</sup>. عن الدور الأساس الذى يقوم به القارئ. إلا أن ذلك يحدث بطريقة تنصف " قالب المحددات السياسية والثقافية والأدبية " الذى يكمن وراء كل قراءة إنصافاً ظاهرياً، وبذا فإنه ينصف " الشروط المحلية ( التى تشتمل على المفاهيم المحلية للقيمة الأدبية " (Ir 407- 408). ولعل هذا النظام، إن كان ناجحاً، يربط مفهوم الاستجابة بمفهومى التلقى والتأثير الأكثر تاريخية، بالصورة التى طورهما بها ياكوس وغيره.

وتأخذ نظرية فش، على غرار نظرية هيرش، معظم قصدها البلاغى من معارضتها لويمسات وبيردسلى. فبينما انغمز هيرش فى المغالطة القصدية، نجد فش يهاجم مقالتهما الموسومة " المغالطة العاطفية ". وتؤكد هذه المقالة أن استجابة القارئ، السيكلوجى هى مصدر خارجى للدليل على معنى النص بوصفه قصداً للمؤلف:

تعد المغالطة العاطفية خلطاً بين القصيدة ونتائجها ( أى ما تكون عليه وما تفعله )، بمعنى أنها حالة الشكوكية الإيستمولوجية الخاصة ... فهى تبدأ بمحاولة استنباط معيار النقد من الآثار الإيستمولوجية للقصيدة وتنتهى بالانطباعية والنسبية. وإن محصلة المغالطة، بنوعها القصدى والعاطفى، تمثل ميل القصيدة ذاتها، بوصفها موضوع الحكم النقدى، إلى الاختفاء<sup>(١٢)</sup>.

ويميل فش إلى البرهنة على أن المغالطة العاطفية مغلوطة بذاتها وذلك من خلال تقديم نظرية معنى تختلف عن النظرية التى افترضها ويمسات وبيردسلى، لكن غرضه الأساس معروف تماماً، لأنه يؤكد أن الإستجابة ليست مماثلة للتأثير، بل تشتمل على عمليات إدراكية معينة فى عملية فهم الكلمات الموجودة على الصفحة. وبدلاً من جعل الاستجابة مقتصرة على المشاعر السيكلوجية، يوسعها فش لتشمل فعل الاتصال كله، ويعتقد أن محاولة جعل التأويل مقتصراً على النص، بوصفه شيئاً بذاته، تعد محاولة نظرية، كما هو واضح.

وبدلاً من اهتمام النقاد الجدد بالنص. يقدم فش "منهجاً للتحليل يركزه على القارئ، بدلاً من تركيزه على النتاج الإنسانى". artifact (400 "LR") وتبدأ "أسلوبيته الانفعالية" بالتساؤل عما تفعله (لا ما تعنيه) كل كلمة وجملته وفقرة وفصل و.. إلخ. وتجيب عن ذلك عبر "تحليل استجابات القارئ، المتنامية نحو الكلمات بالصورة التى تتعاقب بها وراء بعضاً زمانياً" (LR387-388). وقد تمكن فش من تجنب النزعة السيكلوجية التى انتقدها ويمسات وبيردسلى لأن مفهومه للاستجابة لا يمت بصلة لـ " الدموع والخزات " و " الأعراض السيكلوجية الأخرى " وأن قارئه، مثل قارئ ريفاتير الممتاز، يمثل بناء لا قارئاً حياً فعلاً (407 "LR")<sup>(١٣)</sup>. ويمثل هذا "القارئ المطلع" Informed Reader مجموعة من الكفاءات التركيبية الدلالية ذات العلاقة، كما أنه مثال لسانى مؤداه أن على الناقد البايوجرافى الوصول إليه بغية تقديم تقرير موثوق حول خبرته عن العمل الأدبى.

لذا تعد نظرية فش قريبة من الهرمنيوطيقا الفلسفية بإصرارها على أن العمل الأدبى لا يأتى إلا ليكون فى عملية فهم وتأويل. وهناك ثلاث نتائج طبيعية مهمة تنبع من تفسير فش اللاسيكلوجى لتسعين عملية القراءة. تعنى النتيجة الأولى بالتفريق بين اللغة الاعتيادية واللغة الشعرية، فى حين تعنى الثانية بصلة الرسالة بالعمل الأدبى فضلاً عن مادة موضوع الأدب ذاته، أما الثالثة فتهتم بمكانة القصد.

وقش مقتنع أن المحاولة الرامية لإيجاد سمات لسانية محددة تميز الشعر من اللغة اللاشعرية الأخرى تعتمد تصوراً خاطئاً (408 "LR"). فبدلاً من رؤية الشعر بوصفه انزياحاً Deviation عن الاستعمال الاعتيادى، وبذا يكون شيئاً غير اعتيادى أو متميزاً على نحو متفرد، يرى فش أن اللغة العادية تشتمل على أنواع التعقيد ذاتها التى تشتمل عليها اللغة الشعرية (وإن

كان ذلك بدرجة مختلفة). لهذا تجده يهاجم ريفاتير لأنه أنشأ منهجا منفصلا للتعامل مع الآثار التي تكون شعرية، (LR"418"). ولابد من وجود بعض الاختلافات قطعاً، حتى وإن كانت في الدرجة لا في النوع. ولهذا، يعد الأدب، وفقاً لتفسير فش، الاستعمال الواعي ذاتياً لموارد اللغة الاعتيادية، وينبغي له مقارنته مع مختلف الاتجاهات والتوقعات.

أما النتيجة الثانية، النابعة من النتيجة الأولى، فهي أكثر صلة بالمناقشة الحالية. إذ يرى فش، مثل ريفاتير، أن الرسالة تمارس سيطرة مهمة على استجابة القاري، ولهذا ينبغي عدم استبعادها بوصفها عديمة الصلة بالموضوع، مثلما قد يحصل في النقد الشكلي (LR"424-425"). ومجدداً نقول إن الرسالة لا تمثل بالضرورة أهم سمة في العمل الأدبي، بل لا ينبغي لنا تمييز الأدب من اللغة غير الأدبية بناءً على أنها لا تحمل رسالة. ولا شك في أن رسالة القصيدة، بوصفها الاستعمال الواعي ذاتياً لموارد اللغة، يمكن أن يكون إشارة محيلة ذاتياً إلى إجراءاتها الخاصة، فضلاً عن أن الرسالة تشتمل على الشكل مضافاً إليه مذهب استطرادي. وفش يعارض الدافعيين emotivists أمثال ريتشاردز الذي يؤكد أن المنطق والجدل لا يمتان للشعر بصفة. وعلى الرغم من أن الاتساق قد يكون أقل أهمية لبعض أشكال الشعر والنثر، يشير فش إلى أن العمليات الإدراكية، مثل الحساب والمقارنة والاستدلال، كثيراً ما تكون متضمنة أساساً، مثلما يبين ذلك اختصاصه المحدد، أي تخصصه بأدب القرن السابع عشر (LR"413-414"). أما على الصعيد الهرمنيوطيقي، فيرمي فش إلى القول أن التحول الجمالي للأدب إلى أدب خيالي، وإلى إغفال مادة موضوعية، يعني تصوير فاعلية الفهم والتأويل.

أما النتيجة الثالثة، المتعلقة بالتركيز على القاري، فتخص علاقة قصد المؤلف إذ لا يناقش فش مسألة القصد في مقالة "الأدب في القاري"، أما في مقالة "وصف البنى الشعرية" Describing Poetic Structures يستبعد ريفاتير هذه المسألة من دائرة اهتمامه منطلقاً من أسس واهية تقول إن الشاعر ما عاد حاضراً، وإن معرفتنا بقصد المؤلف، تكون خارجية بالنسبة إلى الرسالة، لأنها مستنبطة تاريخياً (202 "DSP"). ومع الاهتمام بالقوة البناءة التي تتمتع بها الاستجابة والقراءة والتلقي، من الممكن رؤية قصد المؤلف في ضوء جديد أيضاً. ويعد الجدل، الذي قدمناه في الفصل الأول عن قصد المؤلف، موجهاً بالدرجة الأساس ضد النزعة السيكلوجية. وأن الزعم بضرورة رفض قصد المؤلف، ليس بوصفه معياراً فحسب. بل بوصفه علة أيضاً، يعد تجاوزاً "للمغالطة القصيدة" عند ويمسات وبيردسلي. ويهدف الجدل إلى إحداث شرح في الأسبقية الموروثة المعطاة لمثل هذا المفهوم. ومن ناحية أخرى، لا يستبعد هذا الجدل قصد المؤلف المعبر عنه - أي، تأمله في عمله وتأويله له، استيعاده تاماً لأن مثل هذا التأويل قد يشتمل على رؤى صالحة، فالتأويل الذاتي للمؤلف وثيق الصلة بأي تأويل آخر - وإن كان لا يتعدى ذلك بالضرورة. وإن امتيازها الممكن يأتي من تاريخ تأويل العمل وتأثيره في ذلك التاريخ. فالمؤلف قاري، آخر، وبهذه الطريقة يمكن احترامه. ومع ذلك لا يستتبع هذا الأمر أن احترام المؤلف يقف حائلاً أمام تفنيده (وهناك جدل مشابه لهذا في التأويل الذي يمثله تلقي العمل من جمهوره الأصلي).

وبينما تكون نظرية فش مفيدة في إظهار ضيق أفق بعض مذاهب النقد الشكلانية وإظهار الفوائد الكامنة في نظرية الاستجابة، نجد أن حججه تلزمه أحياناً، بمزاعم تنطوي على مفارقة. وينبغي لنا فهم حججه الأساسية ضد ويمسات وبيردسلي بأنها تعارض مباشر مع فصلهما لمعنى الجملة عما تفعله. فحينما يقول فش عن جملة معينة أن "ما تفعله هو ما تعنيه" فإنه يوحى بـ "عدم وجود علاقة مباشرة بين معنى الجملة (شذرة، رواية، قصيدة) وما تعنيه كلماتها" (LR"393"). وأن إحدى نتائج رأيه بالمعنى تقول "إن المستحيل أن يعنى المؤلف الشيء نفسه بطريقتين مختلفتين (أو أكثر)" (LR"393"). وعلى الرغم من أن نظريته تعتمد نظرية المعنى الإدراكية الأخرى، يعد استعماله لمصطلح "معنى" مبهماً وينطوي على مفارقة، كما أن تحديده لمسألة أن معنى ملفوظ ما يتمثل بخبرة الملفوظ، لا يدفعه، على نحو مرغوب فيه، صوب تحليل فعل الكلام للمعنى، بل يلزمه بفلسفة الذهن ما قبل الفتحجشثينية مثل زعمه أن "الكان الذي

يخلق فيه المعنى، أو لا يخلق، هو ذهن القارئ، وليس الصفحة المطبوعة أو الفراغ الواقع بين دفتي الكتاب ("379 LR"). ونظرا إلى أن القارئ المقصود هو القارئ المطلع، كما هو واضح - لا بوصفه شخصا حيا، بل ببناء لسانيا - يبدو مصطلح "خبرة" مجازيا وغير ضروري. وهكذا نجد أن فش يعرض موقفه لخطر الصعوبات ذاتها التي كشفناها في الفصل الأول، التي واجهت هيرش حينما لجأ إلى الخبرة السيكلولوجية المستقلة عن تعبيرها اللساني، وأن الذي حدث هو أنه نظر إلى رفض قصد المؤلف أو النقد النشؤي على أنه يترك المرء يواجه خيارا بين الصفحة المطبوعة أو ذهن القارئ بوصفه بؤرة "المعنى"، ويختار ويمسك ويبردسلي الخيار الأول، ويختار فش الثاني، إلا أن رأى فش أكثر تمكنا، ومن الممكن أن تتجح نظريته في المعنى من خلال منظري أفعال الكلام الذين جاءوا بعد فتنجشتين، أمثال أوستن Austin وسيرل Searle. ومع ذلك، تبدو هذه المهمة عسيرة ولا يمكن الجدل بشأنها إلا بعد الانتهاء منها. ومع غياب مثل هذه النظرية، يعيل المرء إلى الاعتقاد بأن فش لا يتحدث عن المعنى بطريقة أحادية حقا فحسب، بل ينزلق بين ما أسماه الفصل الأول بـ "المغزى" و "الدلالة".

وفش نفسه لا ينوي التحديث عن معنى الدلالة بمعنى أنها "مذهب" أو "قيمة" Value. فهو يصر، حينما يطبق منهجه، على أن هذا المنهج يرفض الإجابة عن (أو حتى طرح) السؤال الآتي: "ما الذي يتحدث عنه هذا العمل" ("399 LR"). فمنهجه يتجنب دائما "الوصول إلى غاية" العمل الأدبي لأن "الوصول إلى الغاية هو هدف النقد الذي يؤمن بالمضمون، أى بالمعنى الذي يمكن استخلاصه" ("410 LR"). ولا تتضح أسباب هذا الامتناع الشكلائي تقريبا عن وجوبية عد الرسالة ضرورية إذا علمنا حجة فش الأخرى التي تقول إن الرسالة هي، في الأقل، جزء من الاستجابة للعمل. وقد يبدو أن هذا الامتناع، مضافا إليه حقيقة أن منهج فش يجعل من الصعب القول إن "هذا العمل أفضل من غيره، أو حتى أن العمل نفسه جيد أو ردى" ("404 LR")، هو امتناع يؤكد الشعور الكامن خلف "المغالطة العاطفية" القائل إن النقد المتجه صوب الاستجابة ينتهى بالنسبية، وإن استجابة فش الوحيدة هي زعمه، غير المحتمل إلى حد ما، بأن القراءات لا تختلف في استجابتها عند مستوى وصف الأعمال، بل فقط عند مستوى تقييمها ("409 LR") ("410"). وأن الذي يكشف عن مدى الصعوبة التي واجهها هو زعمه الشخصى بأنه يفضل "الذاتية المعترف بها والمسيطر عليها" على الموضوعية الوهمية.

ولا شك في أن الموضوعية التي يضعها فش في ذهنه هي نتيجة لقرار قصر النقد على النص نفسه، أى "موضوع الحكم النقدي تحديدا" الذي ترى "المغالطة الانفعالية" أنه "يعيل إلى الاختفاء" في النقد المتجه صوب الاستجابة. إذ يعتقد فش أن موضوعية النص محض وهم لأن عملية القراءة هي ما ينبغي وصفه حقا. وبهذه العملية لا تكون القصيدة موضوعا ستاتيكا مسلما به، بل متغيرة باستمرار - "ولهذا السبب لا يوجد "موضوع" على الإطلاق" ("401 LR").

وعند هذا الموضع تحديدا، يحمل فش مفهوم الاستجابة إلى حد بعيد بحيث يختفى النص بالمرّة في سياق القارئ، وتبدو نظرية الاستجابة أو نظرية التلقى التي لا تمت بصلة للاستجابة أو للتلقى منظوية على مفارقة حقا<sup>(1)</sup> فبينما قد لا يكون النص شيئا محددا بذاته، لا حاجة إلى أن نستنتج أنه لا شيء أو أنه غير موجود، إذا سلمنا، مثلا، أن الرسالة، بعد من أبعاد عملية القراءة، فإن استنتاج أن قصيدة ما هي قصيدة حب بينما هي قصيدة عن الموت، يعنى ارتكاب خطأ فادح بحق النص. فالرسالة الخاطئة قصيدة خاطئة. ولا شك أن بالإمكان بناء النص لغرض إثارة استجابات "خاطئة" لتعزيز الاستجابة المرغوبة. ونتيجة لتحليل كتاب "تقدم الحاج" Pilgrim's Progress يستنتج فش شخصا أن نتيجة منهجه ستبمثل في "وصف بنية الاستجابة التي قد ترتبط بعلاقة منحرفة أو حتى متناقضة مع بنية العمل بوصفها شيئا بذاته" ("399 LR"). لكن لو كانت الاستجابة علاقة، مثلما يعترف بذلك فش، لكان من الضروري وجود مصطلح آخر، أى الشيء الذي يستجاب له في العلاقة، وتشير ملاحظة فش إلى أنه لم

يحرر نفسه حقا من مفهوم "الاستجابة" أو "الخبرة" السيكلوجية - الذى يرى، هو نفسه، ضرورة الابتعاد عنها.

وبغض النظر عن هذه الصعوبات، فإن تركيز فش على تسليين\* [لسانية] عملية القراءة (لا على سيكلوجيتها). ومقاربتة للأسلوبية، هما إسهامان لتطوير نظرية التلقى فى النقد الأدبى. ولا شك فى أن الفلسفة الهرمنيوطيقية ليست بحاجة إلى قبول برامج معينة لمنظرى تلقى محددين، أمثال يابوس أو ريفانير أو فش، بل يؤخذ قصدهم على نحو ممتاز بحيث يتوجب تحرير التاريخ الأدبى من الأوهام الموضوعائية لكل من الجمالية المحضة والوعى التاريخى المحض. ولا تتمثل مهمة التاريخ الأدبى فى إعادة تفسير ما بدا أمام المؤلف حينما كتب النص. إذ بالاعتماد على التفسيرات الهرمنيوطيقية التى قدمها جادامير ويابوس، نجد أن مثل هذا التفسير الجبرى للتاريخ الأدبى يتغاضى عن الغاية الأساسية التى مؤداها أن التأويل الأدبى كله يعد تاريخا أدبيا ضمن معنى مهم. ففعل التأويل ذاته يولد تاريخ النص الأدبى، والأدب يكون تاريخيا أساسا حد أن العمل لا يكون موجودا على نحو مستقل عن تراث التأويلات الذى يفهم منه هذا العمل.

سادسا - مفارقة الحداثة : هارولد بلوم :

إن التعارض الينتشوى بين الشعر والتاريخ لا يكون إشكاليا للمؤرخ فقط بل للشاعر أو المبدع الأدبى الآخر أيضا، ويقدم لنا كل من الأدب والتاريخ الأدبى إشكالية فهم الكيفية التى يكون بها شيء ما ملازما للتراث - وبذا يكون تاريخيا - ويتضمن أو يحقق، مع ذلك، أصالة متفردة تتعالى على التراث. وإذا علمنا أطروحة اتصال التاريخ والتراث الهرمنيوطيقية، كيف يحدث الانفصال، أى الفعل الشعرى الإبداعى حقا؟ كيف يظهر الجديد ؟

يرى جادامير أن المفهوم الهرمنيوطيقى لتاريخ الآثار والتركيز على مرجعية التراث واتصاله لا يعيقان إمكانية الإبداع الأصل. ومجددا نقول إن الاعتقاد بأن الوعى الهرمنيوطيقى يمنع ظهور الجديد أو الثورى، لهو سوء فهم للمفهوم. إذ يساء تصور التاريخ إذا نظر إليه بوصفه اتصالا عضويا organic يتطور باستقلال ومن غير انقطاع. ويرى جادامير عكس ذلك، إذ أن التراث لا يتولد بذلك النوع من اليقين، وليست له "براءة الحياة العضوية" بل يمكن مقاومته بالحماسة الثورية حينما يكتشف أنه بلا حياة ومعدوم المرونة (KS1 180).

ويمكن توضيح المسألة بالإشارة إلى أن الأدب يميل إلى تراث ما لمكانته وإمكاناته، وقد يتطلب هذا التراث ثورة باطنية، كما قد يكون من الضرورى القيام بشيء ما لم ينجز من قبل. ففعل المؤلف الذى يحاول، عن عمد، القيام بشيء قد أنجز من قبل، ما يزال يحاول القيام بشيء مختلف ... شيء جديد ... لا يقوم به معاصروه الذين يحاولون جميعا أن يكونوا "أصيلين" ومع ذلك، فإن أكثر ما كتب يخفق بإتيان شيء جديد، وربما كان سبب ذلك أن التأمل، فى ما قد أنجز، لم يكن عميقا بما فيه الكفاية.

\* التسليين [اللسانية] Linguisticality: يشير جادامير إلى ضرورة أن نرى الفهم تأويلا، وبما أن التأويل هو شكل الفهم الواضح، لذلك لا يمكن تصور انحصار الآفاق [ الذى يعده جادامير الإدراك التام للحوار الذى يندمج فيه أفق المؤول فى معنى النص، على نحو يتم فيه التعبير عن شيء لا تعود ملكيته للمؤول أو للمؤلف، بل يكون مشتركا ] من دون وسيلة اللغة. وهكذا، ما عادت الفلسفة الهرمنيوطيقية الآن محض نظرية بل وسيلة التأويل ذاته، ولا يتضح مركز نشاطها فى فهم الوجود بل فى ضوء فهم اللغة. ويرتكز السياق هنا على الصلة بين اللغة والفهم. فاللغة لا تولد صياغة لشيء، قد فهمناه سابقا، كما أن الفهم كله لسانى وأن " تسليين الفهم يعنى إضفاء صفة التجسيد على الوعى التاريخى الفعال. ومن الجدير بالذكر أن شليروماخر كان أول من أشار إلى هذه الظاهرة، فهو يرى أن الفهم فعالية تناظر فعالية الكلام، كلتاهما مستمدتان من لسانية الإنسان أو قدرته على الكلام، بمعنى أنه معرفته باللغة وإتقانه للكلام. واعتقد شليروماخر أن كل إنسان مجهز بنزعة لسانية أساسية لابد أن تتحقق عن طريق اكتساب لغة معينة من تاريخها، وعن طريق استبطان internalizing قواعدها النحوية. فحتى الجانب القصدى المحض من الكلام - أى الكلام بوصفه ظاهرة ذهنية - غير متحرر من اللغة، فهو مشروط دائما بشكلها اللسانى وخاضع له. (الترجمة).

ولاشك في أن الفلسفة الهرمنيوطيقية عندما تؤكد أن الحداثة الجمالية لا تواجه معوقات، فإنها لا تيسر مهمة الشاعر. وأن القول إن الموقف الفلسفي لا ينطوى على مفارقة إستمولوجية لا يعنى أن الشاعر سيواجه صعوبات أقل حينما يحاول إيجاد صوته. لهذا فإن النظرية الهرمنيوطيقية لا تحل سوى المفارقات الفلسفية المقترنة بالتاريخانية. فهي لا تحل الرؤية التاريخانية. القائلة إن ما يعد شعرا، أو حتى فلسفة يكون خاضعا للتغيير. والحق أن مهمة الشاعر والناقد، وربما الفيلسوف، الأساسية جدا هي الإسهام بإحداث التغيير في حقولهم المعرفية.

ويعد هارولد بلوم أحد. نقاد الأدب الذين يمتلكون موهبة الحدس التاريخاني الكامنة خلف الفلسفة الهرمنيوطيقية ويرسخها في نظرية ثرية للتاريخ الأدبي، إذ يمثل كتابه "قلق التأثير" The Anxiety of Influence<sup>(4)</sup> أكثر من ( وكذلك أقل من ) محض "نظرية في الشعر"، بشرنا بها في العنوان الفرعي، لأنها تصور نظرية ثقافتنا وحدائتنا هكذا. ولأن هذا الفيلسوف الأكاديمي انسحب من "ساحة التدريس"، يخطو الناقد الأدبي فيه خطوات لتقديم تشخيص واضح لمحاولة العقل الحديث للتفكير على نحو إبداعي في الوقت ذاته الذي يتأمل فيه نشوءه وشرطه التاريخي.

يعد كتاب بلوم نظرية للتاريخ الأدبي تذهب إلى ما وراء الاهتمام بالكيفية التي يتعامل بها المؤلف مع الموضوع الأدبي ( على الرغم من أنها [ أى النظرية ] تعود إليه مجدداً)، كما ترى أن الإدراك الذاتي التاريخي - ويمكن لنا أن نقول الوعي الهرمنيوطيقي - يعود إلى الشاعر، وبمقدورنا القول إن بلوم يتعامل مع الإدراك الهرمنيوطيقي للشعر ذاته، لأن شاعره "هو" الشاعر داخل الشاعر (Aeil)، وليس شخصا بايوغرافيا. وتبعاً لما تراه نظرية التأثير الشعري عند بلوم فإن معنى القصيدة يمثل وظيفة القراءة، إلا أنها تلك القراءة التي لا تؤدي إلى تحويل القصيدة "شيء" لا يعد قصيدة بحد ذاته" بل إلى " قصيدة أخرى" (Al 70) أى إلى قصيدة السلف precursor.

ولهذا، تعد نظرية التاريخ الأدبي عند بلوم نظرية محايدة أو جوهرية جداً بالنسبة للشعر بذاته ولا ينبغي لنا تفسير الشعر بتحويله إلى عوامل خارجية مثل الصور أو الأفكار أو المعطيات أو الصوتيات (Al 94). وفي الوقت نفسه تعد نظرية بلوم معللة للتاريخ الشعري لأنها تزول القصائد تماقيا عبر قصائد آخر. ونظرا إلى أنها نظرية تأويل، لذلك فإنها تتحاشى المفارقة لأنها تعترف بكل من ضرورة أن نعد الشعر محايدا، وضرورة أن لا تتجرد هذه المحايدة من التاريخانية. وترتبط القصيدة بعلاقة مع تراث الشعر، أى التراث الذى لا حاجة لأن يكون واعيا فعلا. كما يستلهم بلوم الفكرة الفرويدية التى تنظر إلى التراث بوصفه " ماثلا للمادة المكبوتة فى حياة الفرد الذهنية" (Al 109) لهذا كان بمقدوره الإدلاء بزعمة المدهش وموداه أن لا حاجة لأن تكون قصيدة السلف قصيدة لم يقرأها الشاعر الخلف [ اللاحق] ephebe - فى حياته أبدا (Al 70). كما أن التأثير ليس شيئا يمكن الهروب منه بالبراءة أو الجهل، ولا يمكن أن يكون الخيال ممكنا من غير التأثير. (Al 154). ويعتقد بلوم أن أعظم منكرى التأثير المحدثين، أمثال جوته، ونيتشه، ومان، وبلوك، وروسو، وهيجو، بيدون، على نحو يثير السخرية، قلقا عميقا إزاء التأثير (Al 56). ولا يمكن ببساطة نسيان السلف لأن النسيان، مثلما يعترف بذلك نيتشه، هو عملية كبت، لا عملية تحرير، نابعة عن إرادة. ويقول بلوم: إن أى سلف منسى يصبح عملاقا فى الخيال" (Al 107).

ولهذا إذا مثلت قصيدة ما قراءة لقصيدة سالفة، سواء أحدثت القراءة حقا أم لا، ينبغي أن تكون القراءة من نوع خاص، وينبغي أن تمنع تأثير القصيدة السالفة من أن يطفى على القصيدة الجديدة ويخضعها: ربما يرغب كل قارئ جيد فى الفرق، لكن إذا غرق الشاعر فإنه لن يصبح، عندئذ، سوى قارئ" (Al 57). فالتأثير هو القلق الأساسى للذهن الحديث حينما يواجه التوتر فى حاجة السلف إلى " أن أكون أنا ولكن ليس أنا " (Al 70). ولابد أن تمثل

قراءة الخلف للسلف سوء قراءة أو سوء تأويل : فإذا أراد الخلف تحاشي الإصرار المتعنت، فإنه يحتاج إلى نبذ الإدراك الحسى الصحيح للقوائد التى يقدرها عالما. (A1 71).

وترى نظرية بلوم أن تاريخ الشعر منذ شكسبير هو "خارطة سوء القراءة" A Map of Misreading. وأن الرابطة المشتركة بين سوء القراءات هذه - أى، ذات الشعر الخفية - هى قلق التأثير (A1 152)، ويقف وراء نظرية بلوم الشعرية تأثيران مهمان، هما : فرويد ونيتش. إذ يقدم فرويد استعارات الدافعية، ويقدم نيتشه بلاغة المفارقة والسلطة ويرى بلوم أن الشعر الحديث قصة رومانسية عائلية يناضل فيها الخلف ضد القلق المتسبب عن القوة والمراجعة المجسدة فى شخص الوالد، أى الشاعر السلف (وأحيانا تكون شخصيته مركبة) تبدو أشبه بالمعلم monument الأخير الذى لا يجارى، فى تاريخ الشعر. ويتمطش الخلف إلى الانفصال، أى إلى حدوث توقف أو انجراف فى هذا التاريخ بحيث يتمكن من إزاحة سلفه والوقوف محله - مثلما أن الطفل الذى يعلم أنه مدين بحياته لوالديه يريد رد الجميل لوالده (ربما بإنقاذ حياته)، إلا أنه يرغب أيضا برد الجميل لوالده (فى أن يصحح هو الوالد).<sup>(١١)</sup>

إن ما يرغب به الخلف هو الاعتراف بإبداعه فى تاريخ الشعر مقدما نفسه ذروة لهذا التاريخ. ومع ذلك ينبغى أن تكون عملية إعادة التنظيم كاملة تماما بحيث تنعكس فيها سلسلة التأثير الاعتيادية، فبدلا من السببية التقدمية forward causation الاعتيادية التى من خلالها ينظر إلى الشاعر السلف على أنه يؤثر فى الشاعر الخلف، توحى نظرية بلوم بسببية ارتجاعية. إذ لا ينبغى لنا أن ننظر فى مقاطع معينة من عمل السلف على أنها إيذانات بفجر الشاعر الخلف فحسب، بل ينبغى لنا إظهار السلف مدينا (وأقل شأنا) من إنجاز الشاعر اللاحق وروعته (A1 141). فالشاعر القوى هو الذى ينجح فى جعلنا نرى العمل السابق بطريقة لم تكن لنمتلكها لولا ظهوره، وذلك لأن الأمر هو "كما لو أن الشاعر اللاحق قد كتب عمل السلف التميز" (A1 16). ولذلك يجد بلوم أن حكمة نيتشه التى يقول فيها "حينما لا يكون للمرء والد جيد، فإن من الضروري أن يبتدع له والدا" "أصدق من مقولة كير كيجارد" إن الذى يرغب بالعمل يلد والده" (A156).

ويعد بلوم واعيا تماما بمفارقة الحداثة التى وصفها نيتشه، ويرفض، على العكس من نيتشه، ولكن لأسباب تختلف عن أسباب رفض دى مان، الحل المتمثل باللجوء إلى الشباب بوصفه طريقة للتعالى على مرض الوعى التأملى التاريخى. فعلى الرغم مما يعتقده الشباب من أنهم أنقياء، إلا أنهم ليسوا كذلك، فالمرء مرتبط بالتاريخ حتما، لكن بعلاقة وحشية وفاسدة ومنحرفة (A1 85). كما أن بلوم مدرك تماما أن الصعوبة التى يواجهها الشاعر المبدع ليست صعوبة مفهومية فقط بل صعوبة مفروسة فى مشروع الشعر كله. وإذا لجأنا إلى الملاحظة السببية الحقيقية التى تقول إن "لا حاجة لأن يقوم التأثير الشعرى بجعل الشعراء أقل أصالة، طالما أنه كثيرا ما يجعلهم أكثر أصالة، وإن لم يجعلهم الأفضل بالضرورة" فإننا نستطيع عندئذ تنحية المعضلة المفهومية المتعلقة بالكيفية التى يعطى بها التاريخ الأدبى معنى لكل من التأثير الشعرى والأصالة الشعرية (A1 7).

كما يحل بلوم أيضا مفارقة التأثير والجدة على وجه التحديد لأنه يقدم شكلا متقدما لنظرية التلقى، تلك النظرية التى تركز على قراءة الشعر والمراجعة التراكمية للتراث فى تحديد الأعمال الشعرية. ونجد على المستوى الظاهر أن بلوم يتخلى عن أسطورة كتابة الشعر البريئة واللدافعية من خلال الإشارة إلى الغيرة والقلق الكامنين خلف الكتابة مما يجعلها سوء قراءة متعمدة (A1 86). ومع ذلك، إذا نظرنا إلى بلوم عند مستوى آخر، أى بوصفه منظر قلق فإن هذا يعنى الاعتراف أن ما يبدو أنه "الشاعر داخل الشاعر" من الناحية السيكلوجية، هو فى الحقيقة تزكية للقرارى، الجيد، أى الناقد الأدبى. والحق أن من غير الممكن أن نعد نظرية بلوم نظرية شعر حقا. فكل ما تقوله عن الشعر هو: أن ما يعد شعرا يخضع للتغيير. فالنظرية تاريخانية بمعنى أنها تجعل الشعر متناسبا مع النماذج التى ولدها، فى أزمان



مختلفة، بواسطة من سيصبح الشاعر القوى اللاحق [الخلف]. ولا تقدم أية معايير لما يعد شعرا. والحق أن من غير الممكن إعطاء مثل هذه المعايير لأن قلق التأثير الكامن في الشعر كله يكون غير محدد بذاته ومتناسبا مع موقفه التاريخي المحدد.

وبوصفها نظرية نقد لا شعر، تحدث عندئذ إزاحة غريبة للشاعر وللشعرية. ونظرا إلى أن نجاح إرادة السلطة الشعرية يعتمد توليد رؤيا جديدة لتاريخ الشعر، فمن يكون أفضل عدة من الناقد - المؤرخ لهذه المهمة؟ إذ قد يفسح الشعراء الأقوياء في النهاية المجال أمام النقاد الأقوياء، إلا أن من الصعب، حقا، التفريق بين الاثنين. وبلوم نفسه يطلق تسمية "القصيدة القاسية" severe poem على كتابه (Al 13). ويؤكد أن النقد والشعر لا يكونان مختلفين إلا بالدرجة degree. وببساطة نقول إن الاختلاف الراهن هو أن الناقد لديه أدباء أكثر لأن أسلافه هم الشعراء والنقاد، معا (Al 95). ويدعو بلوم إلى نقد تضادى [نقيضى] ينظر في القصيدة بوصفها سوء قراءة تضادية لقصائد أخرى. إلا أن بلوم، بسبب حقيقة أن معنى القصيدة ما هو إلا قصيدة أخرى، وأن القصائد سوء قراءات، يتوصل إلى نتيجة تقول "ليست هناك تأويلات بل سوء تأويلات فقط، وبذا يعد النقد كله شعرا نثريا" (Al 95).

إن الصعوبة التي تصاحب نظرية النقد هذه هي أنه مثلما لا توجد معايير محددة للشعر، لا توجد معايير للنقد، أو ربما كان النجاح هو المعيار الوحيد. ومع ذلك يبدو بلوم، بشأن هذه القضية، واقعا في مقارعة نيتشه إلى حد أنه يستعير لغة نيتشه ذات المفارقة الواضحة، فيقول:

إن القضية هي التاريخ الحقيقي، أو الاستعمال الحقيقي له، بدلا من سوء استعماله، بالمعنى النيتشوي. أما التاريخ الشعري الحقيقي فهو القصة التي تتعلق بالكيفية التي عانى بها الشعراء، بوصفهم شعراء، من شعراء آخرين (Al 94).

ونظرا لأن الحقيقة هنا هي مسألة استعمال أو غرض، يبدو من غير الواضح ما إذا كان التاريخ الشعري "الحقيقي" معتمدا أى شيء أكثر من اعتماده قدرة الناقد على إقناع بقية النقاد بأن تفسيره أكثر تشويقا من التفسيرات الأخرى إذ يرى بلوم (على العكس من نيتشه) أن غرض التاريخ الأدبي قد لا يتمثل إلا بإشباع الناقد لأنانيته. ومع ذلك تحدث مثل هذه الذاتية شرحا في فاعلية النقد، لأنه لو اعتقد كل ناقد بأن فهمه، وأفهام الآخرين، للتاريخ الأدبي يتم بالاعتباطية، وأن فاعليتهم ليست سوى ممارسة سلطة الإرادة بغية التحول إلى الناقد الخلف الأقوى، لما كان ثمة أساس حتى لأدنى مقدار من الإجماع المطلوب، بل ستكون الحاجة إلى المزيد لتفسير الكيفية التي يتمكن بها ناقد واحد من تقديم برهان أفضل، أو امتلاك رؤيا أبعد من غيره. ولا شك في أن رؤيا بلوم للثقافة الحديثة هي رؤيا أنثروبوية entropic (أى بها ثغرات)، وربما لا يتهرب بلوم من هذه النتيجة العدمية، فالقلق يكون بشأن الموت أساسا. وتطرا إلى أن بلوم لا يناقش الشخص البايوجرافى وإنما الشاعر الذى داخل الشاعر، يكون قلق التأثير، أيضا قلقا بشأن موت الشعر. فموقف الثقافة اليوم أشبه بموقف الشعر، وأن الصورة التي يرسمها بلوم للشعر مشابهة، إلى حد ما، للمعنى النيتشوي للعدمية البارزة في العصور الحديثة. فإذا بدأ الشعر الذى أعقب شكسبير بالتلف إلى ما وراءه تدريجيا، أى إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، فإنه يصبح غارقا بهاجس ذاته وإبداءه لنظريته النكوصية المستمرة، وربما كان شعر ما بعد عصر الأنوار شعرا عن الشعر، دائما. ويرى نيتشه في تحليله الذى يقدمه في كتابه "Genealogy of Morals" أن الشعر حينما يصبح واعيا بكيئونه على هذه الصورة فقط، لا يكون قادرا على التهرب من الاعتراف العدمى بأنه لا يعكس سوى إرادة العدمية العمياء الفارغة.

ومع ذلك، قد يجعل موت الشعر ببزوغ فجر النقد، وقد أوضح أحد نقاد اليوم ذلك بقوله: "إن أحدث المجلدات الرقيقة تبدو شفافة تماما بفضل الإشعاعات القوية المسطرة عليها من ألف ملاك نقدي" (١٠). ولكن إذا توقف الشعر، هل سيتأخر النقد جدا؟ إن تحرير النقد من

موضوعه يعرضه لإمكانات التخيلات الفنية جميعا. ومع ذلك فإنه إذا كان ينظر فى نفسه بوصفه تخيلا فقط، لا بوصفه معرفة (لأن الأمر ما عاد يشتمل على الحقيقة، الآن)، فعندئذ لا يوجد شيء يبقيه بعيدا عن الاستسلام إلى الوعي الذاتى الوسواسى obsessive لمرض التخيل الحديث. وحينما يدرك الناقد، مثل الشاعر، أن الغاية هى التحول إلى الناقد الخلف القوى، يحدث عندئذ صراع تام من أجل السلطة ولا يصبح النقد اعتداء كامنا وإنما اعتداء صارخ. ولكي تتجلى إرادة السلطة كما هى عليه فإن هذا يعنى إلحاق الهزيمة بغرضها. وهكذا، يصبح النقد بلا غاية إذا كانت القراءة نتيجة لتخيل اعتباطي، وإن كان غنيا.

وعندئذ، وانطلاقا من المنظور الهرمينوطيقي، تتمتع نظرية بلوم بمزية إظهار إمكانية تفسير مشروع التاريخ الأدبي بطريقة يتم بها التوفيق بين متطلبات الوعي الجمالي ومتطلبات الوعي التاريخاني. ولا يوجد ضمن نطاق الحلقة الهرمينوطيقية توتر، لا يمكن تسويته، بين الشعر والتاريخ طالما أن الشعر الذى ينبعث من خلال فهم تأويلي يعد تاريخيا بالدرجة الأساس. ومع ذلك، وعلى الرغم من الاعتراف الموثوق بتاريخانية الشعر، تخفق نظرية بلوم فى التغلب على خطر العدمية الذى يترأى خلف فهم نيتشه غير الوافى للوعي التاريخي. وتتخطى نظرية جادامير الهرمينوطيقية حدود نيتشه بإعطاء وصف مختلف لظاهرة انصهار الآفاق فى الوعي الهرمينوطيقي. ويحدث هذا الانصهار عبر توسط مادة الموضوع التى تحدد كلا من الآفاق الماضية والحاضرة. ولهذا يأتى انزلاق بلوم فى العدمية نتيجة لافتقاره إلى عرض مادة الشعر ذاته، ويحدث ذلك بسبب عدم قدرته على التحدث عن توقعات الحقيقة فيما يتعلق بالشعر والنقد. ويبقى السؤال قائما عما إذا كانت هذه النظرية قادرة، فى النهاية، على تعويض هذا النقص - أى أنه سؤال قد يكون محرجا جدا لأية شعرية مستقبلية. ولا تقدم فلسفة جادامير الهرمينوطيقية مثل هذه الشعرية المعيارية، إذ أن قيمتها تكمن فى أنها تحدد العناصر التى ينبغى تضمينها فى أية عملية للفهم الإنسانى. وعلى الرغم من أن نظريات التلقى الحتمية تشرح الكيفية التى يمكن بها تطبيق هذه العناصر، إلا أنها تحدد فى بعض الحالات المشكلات التى تنتج عن تجاهل عناصر معينة، وعن غلق الحلقة الهرمينوطيقية بسرعة مفطرة.

#### سابعا - التاريخ الأدبي والحلقة التأويلية : خلاصة:

يتمخض التحليل الهرمينوطيقي للعلاقة المتبادلة بين الفهم الأدبي والفهم التاريخي عن براهين الفصول السابقة فيما يتعلق بالصلة الأساسية المتبادلة بين الفهم والتأويل والنقد، كما أنه يكون شاملا لها. فالحقيقة الشعرية تأويلية، بمعنى أن من الضروري استحضار العمل إلى تأويل ينبغى لنا فهمه. وتثير هذه الخطوة خطر النسبية، أى إمكان قراءة أى شيء فى النص، ولهذا السبب ينبغى أن يكون نقد التأويل وصلاحيته ومشروعيته ممكنا، إلا أن النقد لا يكون ممكنا إلا إذا كان فهم النص تأويليا (ولو أعطى التأويل الوحيد الصحيح للنص مباشرة، لما كان نقد الفهم ضروريا أو حتى ممكنا). وفهم الكيفية التى يتم بها تأويل النص، لا بد من فحص الفهم الذى اشترط التأويل، إذ أن فهم النص ذاتي أيضا. إلا أن مثل هذا الفهم الذاتى يكون تأويليا دائما طالما كان الشخص القادر على إخضاع نفسه بموضوعية غير موجود.

وينتج عن ذلك، أولا، أن الفهم هو فهم ذاتي، وأن من الضروري أن يتضمن النقد نقدا ذاتيا أيضا<sup>(٢٨)</sup>. إذ يشتمل نقد التأويل الآخر على تأويل، طالما أن هذا التأويل يكون تأويليا بحد ذاته، لذا يكون النقد الذاتى خاضعا للتنظيم - وإن كان الناقد غير قادر على تحديد عماء، بل حتى إن كان يعتقد أن التأويل كله يشتمل على العمى والبصيرة معا.

وثمة نتيجة أخرى تبين أن التأويل سيروية تاريخية، بالدرجة الأساس، أى أنه نتيجة التفاعل النقدي لمجتمع الخطاب، ولهذا يعد رد فعل الآخرين على التأويل اختبارا مهما لقيمته، فضلا عن أنه إذا كان التأويل يتجه صوب التأمل الذاتى المنهجي، أى أنه إذا لم يكن

النقد دوجماتيا بل واعيا ذاتيا، فإن هذا الوعي سيتضمن وعيا هرمينيوطيقيا، بالضرورة - أرى إدراكا هرمينيوطيقيا لتراث التأويل الذى يؤثر فى الفهم الحاضر.

ولهذا السبب يشتمل التأويل على تأويل ذاتى لتراث تلقى العمل. وتنطوى التأويلات الجديدة على قوة نقدية قدر ما تتواصل بالحوار مع النص وتظهر حدود استكشافات النص السابقة. ومع ذلك، لا يمثل فعل النقد الضمنى أو العلنى للتراث خصاما معه. إذ يمكن أن يكون نقد التراث طريقة للارتباط بالتراث، أى لإظهار حقيقة التراث من خلال كشف زيف ما يراه الحاضر خطأ بأنه "موروث". فالقصيدة تواصل امتلاكها أثرا ما طالما كان الحوار مؤديا إلى إدراك ذاتى أكبر لقضايا المنهجيات السائدة. وكلما ازداد الإدراك الذاتى اتضحت النتائج أكثر، وتجلت الحاجة إلى نقد ذاتى لاحق. وبذا، لا يكون الجانب الأدبى - التاريخى من التأويل الأدبى محض لحظة حينما يحاول المؤول أن يخطو إلى الوراء للوصول إلى ماضى القصيدة. ويشتمل التاريخ الأدبى أيضا على علاقة أساسية بالحاضر من خلال توليد إدراك ونقد ذاتيين. ويتطلب التأمل بنزاهة التأويلات الماضية تأملا بنزاهة التأويلات الحاضرة.

ولهذا السبب يستند تحليل التاريخ الأدبى، الذى جعل مشروع التاريخ الأدبى يبدو منظويا على مفارقة، إلى وهم. إذ أن فكرة الماضى والحاضر بوصفهما مدارين مغتربين مغلقين على بعضهما تعد فكرة مضللة. فالوعى التاريخى بالاختلافات بين الماضى والحاضر يحتوى، ضمنا، الإدراك الهرمنيوطيقى بأن الحاضر مشروط بالماضى قدر ما كان الحاضر يمثل تراثا يحتوى الماضى. ولا ينطوى التاريخ الأدبى على مفارقة إذا ما تذكر المرء أن فهم التاريخ يعنى محاولة فهم الحاضر (المتجلى فى حقيقة أن النص "أدبى"). ولفهم الحاضر ينبغى على المرء فهم الإسهام الذى يقدمه العمل وإسهامه الذى يقدمه هو شخصيا للتراث (وبذا، تتشكل "تاريخيانية" الأدب). وتكون محايثة النص الأدبى تاريخية قدر ما يكون النص قادرا على أن يكون متعاليا أو عبر تاريخى transhistorical. ولا توحى تسمية النص بأنه "عبر تاريخى" بأن النص يجسد معنى أزلما معينا منفلتا من السياق، بل يوحى أن للنص معنى فقط بأنه يبدو بصفة أدب لجيل تاريخى معين - أى، أنه يؤكد استحواذه على ذلك الجيل، بمعنى أنه يكون معاصرا لكل حاضر (WM 115). ويتجلى مثل هذا الاستحواذ، على وجه التحديد، فى حقيقة أن النص محايث. فالعلاقة هنا حلقية، لكن ينبغى ألا يثير هذا الأمر أية دهشة. إذ هناك كثير من الأعمال التى صعدت أمام ضراوة الزمن وبقيت عظيمة على مر الدهور. وعلى الرغم من أن مكانة "الكلاسيكى" لا تضمن مقاومة الزمن، نجدها قد تزيد من احتمالية مثل هذه المقاومة. وأن الزعم بالمحايثة يميل إلى أن يكون متحقا.

وعلى الرغم من أن الفلسفة الهرمنيوطيقية هى نظرية ممارسة، فإنها ما زالت نظرية فلسفية لا يمكن أن تتضمن مناهج النقد الأدبى التطبيقية، التى من بينها عزو المحايثة إلى أعمال معينة. ومن ناحية أخرى فإنها تعزو أهمية نموذجية للمواجهة مع الأدب. فالتأويل الأدبى ليس حقلًا معرفيا إنسانيا بين بقية الحقول الأخر فحسب، بل أنه يستحضر الإجراءات الأساسية لهذه الحقول معا بطريقة تصعد الصعوبات المنهجية وتركز عليها. ولعل الحل الناجح لهذه الصعوبات يكمن فى مستوى الفلسفة الهرمنيوطيقية - وتوسيع نطاق مثل هذه الحلول ليشمل قروعا أخرى من الإنسانيات - لا يتمثل بإزالة الحاجة إلى تأويلات جديدة. إذ طالما أن هذه التأويلات تعكس الفهم الذاتى المتعاقب للأجيال والثقافات، لن تكون هناك حاجة دائما إلى بحث كل من المناهج التحليلية الجديدة والأسس الثقافية القديمة.

كما أن الفلسفة الهرمنيوطيقية لا تهرب من هذا الاضطراب الصاحب من خلال الانسحاب نحو التأمل الساكن. وعلى الرغم من أن الأمر لا يمثل سوى بداية ينبغى الاعتراف بها بوصفها برنامجا بحثيا متميزا فى فلسفة القرن العشرين، تبيين الفصول السابقة وجود صراعات وجدالات فى مبادئها وأهدافها. ومع ذلك، لا ينبغى لنا تأويل هذه التوترات بوصفها علامة على القنوط والانحدار. ولن يؤكد حيوية وتقديرية الهرمنيوطيقا الفلسفية سوى المواجهة مع مزيد من القضايا.

1- Martin Heidegger, "Die Zeit des Weltbildes", Holzwege, 4<sup>th</sup> ed. (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1963), P.76;

The Age of the World View, "Boundary vol. : Marjorie Grene ترجمة بالإنكليزية هي : 4, no.2 (1972)

2- Frieddrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtiel der Historie Fur das Leben, "Unzeitgemasse Betrachtungen, II, in Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe, ed. G. Colli and M.Montinari, Vol. III, (Berlin: Watter de Gruyter, 1972), 243.

(سنرمز له من الآن بالرمز UB).

3-Paul de Man, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (New York: Oxford University Press, 1971), P. 151.

4- F. Nietzsche, On the Genealogy of Morals, Essay III, Section 28.

5-F. Nietzsche, Werke, 2th ed., ed. Karl Schlechta (Munich: Hanser, 1960), 3: 486, cited by Jurgen Habermas, Knowledge and Human Interests, Trans-Jeremy J.Shapiro (Boston: Beacon Press, 1971), P.291.

٦- هناك مزنة مهمة جداً، فالإنسان حر تماماً في خصامه مع التراث كي يعيد التفكير فيه. ويؤكد التحليل الهرمنيوطيقي أن الفكر مطوق بالتراث، وأن حدود التراث تفرض على الفكر إبعاد نفسه عن التحول إلى فكر واع تماماً بالتراث بوصفه تراثاً. ويبين نقد نيتهش أهمية ذلك هنا: فلو كان الماضي مختلفاً عن الحاضر تماماً، فلعل الماضي يحتاج لأن يكون مبهماً تماماً أو شفافاً تماماً بالنسبة إلى الحاضر. ولهذا فإن عدم القدرة على قول أي شيء عن الماضي حقاً سيوصل إلى الشيء نفسه المتعطّل في القدرة على قول أي شيء عنه. وتوحى الهرمنيوطيكا بأن الفكر الحاضر ما يزال ماضياً، وإن كان ذلك إلى حد معين. ويحدو جادامير حدو هولدرلين في ملاحظة أن الجديد هو حقيقة القديم بقدر ما يمثل الجديد تحقيق الإمكانات التي يفرضها القديم نفسه. ويعد هذا الموقف مشابهاً للموقف الذي تبناه ميرلو - بونتي (في الفصل الذي كتبه عن "الحرية" في كتابه الذي يحمل عنوان ظاهرة الإدراك الحسي (Phenomenology of Perception) وموقف رولان بارت في كتابه درجة صفر الكتابة Writing Degree Zero). فهما في نقدهما لمفهوم الحرية الشمولية عند سارتر، أكدا عدم وجود لا تناه في الإمكانات في أية لحظة من التاريخ طالما أن الموقع التاريخي نفسه يجعل بعض الإمكانات حقيقية أكثر من غيرها. وليس هناك من مسوغ لاستبعاد الموقف المتوسط بين الحرية المطلقة والجبرية الثقافية المطلقة. ولا ينبغي للمرء أن يخلط بين الاشتراط الثقافي والقبول اللاواعي لمعايير عصر معين وقيمه.

7- Hans Robert Jauss, Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), P.216.

8- Emil Staiger, "The Questionable Nature of Value Problem, in: Problems of Literary Evaluation, ed. Joseph Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press, 1969)

ويحاول شتايجز أيضاً التوفيق بين تفاعل المثالي والتاريخي بقوله إنهما مشتبهان في ديكالكتيك ضروري: "ولهذا فإن من الضروري أن يتلاشى المثالي في الفن باستمرار، وأن تقوم الموضة Fashion والذوق، وحتى البربرية، بإقصاء الكمال في الأسلوب، لأنه ما من شيء يستطيع تحقيق البعث سوى تلك الأشياء التي انحدرت وهلكت". كما أنه يضيف إلى ما سلف، بلغة نيتهشوية ولكن باستنتاج لانيتهشوي، قائلاً: "على مر التاريخ، لا نجد مذهباً كان معروفًا تماماً من أولئك المنبئين به جميعاً. فحينما يواجه الإنسان أمراً لا يدفعه إلى الأمام أو لا يدعم ثباته الذاتي، فإنه يميل إما إلى عدم فهمه أو أنه، إذا كان يفهمه، يميل إلى نسيانه في أقصر ظرف ممكن. وأن هذا النوع من سوء الفهم أو النسيان هو العلاقة السوية بين الجيلين الأحدث والأقدم. فالجيل الأحدث يؤكد دائماً أنه قد تغلب على الجيل الأقدم، إلا أنه في أكثر الأحيان لا يستطيع أن يقول ذلك إلا بسبب عدم معرفته بإنجازات الجيل الأقدم". وقد تناول هارولد بلوم هذه القضايا بذكاء.

9- Michael Riffaterre, "Describing Poetic Structures: Two Approaches To Baudelaire's Les Chats "in: Structuralism, ed. Jacques Ehrmann (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Book, 1970), P. 188 – 230)

(سنرمز له من الآن بالرمز "DSP").

١٠ - نشرها ستانلي فش في :

(سنرمز له من الآن بالرمز "LR").

11- The Verbal Icon, P. 21.

١٢ - المصدر نفسه، P. 34، اقتبسه فش في P. 400.

١٣ - إن الفرق الأساسي بين قارى، فش المطلع وقارى، ريفاتير المتأثر هو أن المفهوم الأخير يفترض سلفاً فكرة الأسلوب بوصفه توكيداً ويحدد نفسه بالتعارضات والاختلافات. ويمارس فش الفرق بين الحقائق اللسانية والحقائق الأسلوبية، أى بين المعنى والأسلوب (وهو يلاحظ، مصيباً، أن عليه أن يكون راغباً بنهذ مصطلحى "المعنى" و"الأسلوب") ولهذا تحتاج أسلوبيته أن تكمل بمناهج فلسفية أخرى (ينظر P. 424-425).  
١٤ - لا يمكن وصف موقف جادامير من "تاريخ الآثار" بأنه موقف ينطوى على مفارقة، بالتأكيد. إذ أن أية قراءة يشترطها تراث القراءات السابقة، ويضمنها القراءات المعاصرة لإنتاج النص، وأن العلاقة بين هذه القراءات، كما هو الحال بين القراءات والنص، يتوسطها اهتمام مشترك بمادة الموضوع.

15- Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (New - Yourk: Oxford University Press, 1973).

(سنرمز له من الآن بالرمز "AI").

١٦ - المصدر نفسه، P. 63-64. ولم يحدد بلوم أسباب تحول التنافس الأوديبى، بدلاً من موقف الكترا، إلى نموذج لتحليل الشعر، إلا أن اللجوء إلى فرويد فى أية حالة لا يكون على نحو غير مباشر طالما أن بلوم يزعم أن قراءة الشعر لا تعد، بأية حال من الأحوال، نتيجة تسامى الجنس sex، بل تسامى العدوان (AI 115) aggression.

١٧ - يظهر نقد Richard Rorty فى : Princeton Alumni Magazine. العدد ٦٦ (نهاية ١٩٧٥).

١٨ - يتوسع جادامير فى هذه المسألة لجعلها تشتمل على التقويم الشعرى حينما يلاحظ: "أن كل نقد للشعر يكون نقدا ذاتيا للتأويل دائماً طالما أن هذا النقد لا يقول أن الشعر المفترض ليس شعراً حقاً" (KS II 185).



نص وقراءتان

التحولات في صخور السماء  
محمد الكردي

---

المقدس والديوي  
السيد فاروق رزق

محمد الكردى

أرأني ميلاً دائماً حينما أنظر إلى عالم الخراط الروائى إلى تنحية الرؤية التطورية أو التاريخية، وذلك بقدر ما يشكل هذا العالم - بالرغم من الخبرة التاريخية المتراكمة على مستوى التقنيات السردية المستخدمة، والتي غالباً ما تتراوح بين عمليات الوصف الدقيق وبين الشطحات الحسية والخيالية الجامحة - بناءً واحداً متعدد الطبقات، متنوع المداخل والمخارج. ذلك أن الخراط يبدو لى، على الدوام، فى صورة الفنان الخارق الذى يتغنى فى اللعب بمفاهيم الزمان والمكان، وفى صورة المبدع الهائل الذى يطوع التاريخ والأحداث لرؤية كلية لا تعتمد على الخطيئة وإنما على القفز عبر الماضى والحاضر والمستقبل. وهو ينطلق فى عمله الإبداعى هذا من محاور فنية تكاد تشكل مجموعة من البنى الثابتة لمعارفنى متكامل إذ يبدو لى أن التعدد المذهل لطرائق الخراط وأساليبه الفنية التى تجمع بين التحليل الحسى بالغ العمق والوصف الخارجى المفرق فى التفاصيل وبين الشطح العجائبي أو الأسطوري، تحكمه فى نهاية المطاف بنية سائدة، أشبه بما يُسميه أهل السميوطيقاً "بالمربع السميوطيقى"، وهى بنية تقوم على معادلة متعارضة ومتجاوبة فى الوقت نفسه لوحدين خياليين جذريتين تتشكلان من صور اللدانة والصلابة، ولعل العنوان نفسه "صخور السماء" يشير إلى ذلك بصرف النظر عن الدلالات والإيحاءات المتعددة التى يمكن استخلاصها من نسيج النص نفسه.

فالصخور هى أقرب ما تكون إلى القيم الثابتة النازعة إلى السمو والعلو، ولكن هذا العلو السماوى ليس بالضرورة "ترنسدنغالياً" تجريدياً وإنما ممتد الجذور فى قلب الحياة نفسها بوعورتها وأسباب معاناتها إذ تبرز الرواية أن كل فصل بين الروح والجسد وبين الرغبة والفضيلة فصل تعسفى وظاهرى بحث لأن المحبة بمعناها "الغنوصى" العميق لابد أن تجمع بين المعرفة والتجربة وبين الروح والجسد، وأخيراً بين كل أشكال السمو والتعالى وضروب السقوط والتردى فى الوقت نفسه، إذ هذا هو الإنسان. (ecce homo).

وتؤكد هذه الثنائية عبر النص الخراطى بشكل لافت تارة فى صورة لقطات صريحة وتارة أخرى فى صورة ثنائيات بنوية تهيم على عملية بناء النص نفسه وطرائق توزيع مكوناته بحيث تتضافر أسسه "البرادجماتية" (الرأسية) مع تشكيلاته "السفناجماتية" (الأفقية) فى تناغم تراوحى واضح يشكل ما يمكن تسميته بالنسق "المانوى".

من بين اللقطات المعبرة نلتقط هذه الثنائية المتراوحة بين الصلابة واللدانة والإضاءة والظلام من خلال وصف باهر "الزير" ودلالاته الحسية:

"كان جالساً على أرض البسطة الحجرية، بجانب الزير العالى يكاد يلتصق ببطنه الفخارى العتيق المحبب بثغرات دقيقة جداً، مندى ندى خفيفاً ينضح الماء عليه، يعطيه هذا النضح ملامسة وليونة على صلابة جسمه المتين، نصفه منير بوهج الصباح الباكر ونصفه الآخر معتم قليلاً لكنه واضح الاستدارة والكمال" (الرواية، ص ٨).

وتتجلى عبر اللقطة التالية ثنائية المحرم والغواية التى سوف تشكل، كما سوف نرى، المحور "البرادجماتى" للرواية، من خلال عملية التراوح نفسها بين الصلابة واللدانة:

"كان ليل أخيم حاراً، سماء صارمة الزرقة، متوهجة بالقمر الساطع المدور محد الدوران، حاد الحواف، قطعة عمله فضية ضخمة تدور بسرعة وعليها رأس يوحنا المعمدان المجزور، لا يكاد يرى، سالوى ذات الغلالات السبع هى التى طلبت رأسه المقطوع". (الرواية، ص ٥٤).



إلا أن ذلك لا يعنى بالطبع أن هذه البنية الثنائية هى منتهى النص الخراطى وغايتها، فهذا العمل الروائى بالغ التركيب، وإن تمحور حول مجموعة من الثنائيات، يمكن الولوج إليه من عدة مداخل لعل أهمها المحاور التالية:

- ١- الرؤية الفنية والفكرية.
- ٢- العالم الخيالى ومكوناته الجمالية والأسطورية.
- ٣- دور الكاتب قارئاً للنص ومعقياً عليه داخل النص نفسه.
- ٤- وظيفة التراث القبطى والمصرى القديم.
- ٥- التفاصيل الداخلى (تكرار النصوص الخرافية وعودتها فى كل نص جديد) والتناص مع الكتابات الأخرى من منظور حوار النصوص والثقافات.
- ٦- الوظيفة التسجيلية للمراسلات وسرد الأحداث التاريخية أو الواقعية.

ولا يعنى هذا التقسيم، مرة أخرى، أن رواية الخراط يمكن إرجاعها نهائياً إلى هذه المحاور الستة، وهى أغنى من ذلك كثيراً، كما أن بعض هذه المحاور قد يتداخل ويتقاطع، وإنما هى مجرد نقاط استكشاف يُراد بها إضاءة بعض المعالم الرئيسية لنص "صخور السماء".

#### ١- العالم الفكرية والفنية للرواية:

تغلب على الرواية تيمة رئيسية تتكرر مرتين بحيث تشكل ضلعى هذه السردية الفذة، وهى تيمة التعارض والتلاحم المذهلين بين الإيروسية والقداسة، أى بين العشق والمحرم وذلك فى ضوء التجربة "الغنوصية" التى تسمح، فى إطار المحبة، بتجاوز حدود العقل والشرعية وتخطى المفاهيم الشكلانية البحتة لمبادئ الخير والشر.

وتتجلى هذه التيمة فى أجمل وأبدع مظاهرها من خلال تصوير مقتل "سالومة"، إحدى بطلات هذه الرواية التى تحمل هذا الاسم الثقيل بدلالات الغواية وخرق المحرمات، ويأتى هذا المقتل فى صورة بالغة الرمزية للسقوط الروح والدامى تكريماً حقيقياً لاختراق المقدسات، وكان اقتران العشق الهادر بالموت هو الصورة المأسوية المثلى الرامزة إلى كل حب مطلق لا يغالب الفناء إلا بالفناء فيه، وهو ما يبرع الكاتب فى تصويره عن طريق التقريب المذهل بين سقوط "الزانية" وبين انفلات ومقتل المهرة "ماجدوليننا" مزرجة بدمائها.

أما الصورة الثانية التى تتجلى فيها تيمة التداخل المأسوى بين العشق والقداسة فهى قصة العلاقة الآثمة بين الأب "أغابىوس" رمز المحبة و"منة" الزوجة الخاطئة، وهو الأمر الذى يؤكد فداحة هذه العلاقة المحرمة فى نظر العرف الدينى، لما يناط به من حماية وضبط للعلاقات الأسرية ووشائج الرحم والقربة، وما يبرز فى الوقت نفسه حتمية الموت تنويهاً وتكريماً لدفعات الجسد وشبقيته المتجاوزة للحدود الربانية والاجتماعية والشرعية.

وليس من شك فى أن المنظور الغنوصى الذى يلجأ إليه الكاتب فى إبراز الجانب المأسوى والرائع، فى الوقت نفسه، لعلاقة الحب بالمحرمات لا يكتسب جمالياته الفادحة، إن صح هذا الوصف، من منطلقات نظرية أو فكرية بحتة وإنما من روعة التصوير الفنى والإلمام العميق بطبيعة النفس البشرية وبغور الدفعات التى تمور فى أعماق الجسد إذا نظرنا إليه فيما وراء التقسيمات العقلانية الظاهرية كالطهارة والندس أو المسموح والمحرم. وهنا لا يمكننا استبعاد المفاهيم التى بلورها "جورج بباى" فى دراساته عن "الإيروسية" التى لا يشير إليها الكاتب صراحة، ولكنها ماثلة بشكل ملح فى كل ما صوره لنا من تمثيلات وإيماءات وإشارات عبر الحالتين المذكورتين، ولعل أهمها تقديم العشق فى صورة تجربة صوفية وروحانية، والدمج بينه وبين الموت عبر تجربة للفناء هى فى حد ذاتها أكبر تأكيد للحياة والبقاء.

يقول الخراط: "الحب كالموت يغفر بل يكرس كل فعل من أفعال الشهوة وكل نزعة إيروسية، هى [سالومة] الآن كائن واحد يتحدى وينتصر على قانون الفناء، كائن متحد مع مطلق القدسية دون أن تقوم بينه

وبين جوهر الكينونة نفسه حدود أو سطوح تحدد الجزئي وتفصله عن الكلى غير المسمى حيث يفقد كل شيء هويته ليندمج فيما هو غير الموصوف غير القابل للوصف غير القابل للمعرفة". (الرواية، ص ٨٦).

إن هذه الحقيقة الحيوية الأولى لم تتغير منذ التراث القديم الذى يجمع فى وحدة تامة بين "الشقيق والجنون والقدسية"، وحتى يومنا الحاضر إذ لم يستطع المجتمع الحديث، كما القديم، إخفاء ما يجيش فى أعماقه من "عنف الشهوة المكبوتة وعرام الشقيق إلى حد قبول التحلل والقتل والضياع". فالمت، كما صوره أيضا "ساد"، وثيق الصلة بالعشق والفجور، فهو الصورة المعرفية الأسمى لحقيقة هذه الوحدة الصارمة بين العشق والحياة والفناء، إذا كان الفناء هو ذروة الإحساس بلذة الحياة وعمقها إلى حد فقدان الوعي والإدراك.

إلا أن هذا العنف الذى يميز تجربة "سالومة"، بكل ما يحمله هذا الاسم من دلالات أسطورية باهظة، يتحول إلى صورة أكثر صفاء فى تجربة "اغابويوس"، رمز المحبة الكاملة التى تشمل الخطيئة قبل الفضيلة بما تمثله من تجاوز القلب والوجدان كل الفوارق بين الملوث وغير الملوث وبين الطاهر والمندس.. فباسم هذه الوحدة الغنوصية الشاملة تتحد كل الكائنات وتتلاشى كل الحدود.

إن الحب الشقيق، الذى هو دفعة الحياة وجيشانها حتى الموت، لا ينفصل عن نبضات الحياة وحضورها الحسى المختلج الفياض فى سائر كائنات الطبيعة ومخلوقاتنا الحيوانية والنباتية فشجرة النبق مليئة "بجسدانية محبوسة وموزعة وكأنها جسد غض متفتق بالشهوانية" والمهرة "ماجدولينا" ناضبة بالحبيوية وتحتاج، فى دفعتها العمياء، كل الحواجز حتى الموت، ودماء الشاة قربان يختلط بدم نبض الأباركة الذى يرمز إلى الحياة أسوة وتوحداً بالخبز المقدس اللذين يُبعث معهما المسيح كل مرة فى وجدان كل طالب للبراءة والفقران.

إننا هنا أمام دفقة الحياة التى لا تعرف، كما قلنا، الفوارق بين الكائنات لأنها نبضات طبيعية دافقة، ودفعة جياشة لمحبة وأشواق عارمة يتجدد فيها دفق الحياة وهديرها مع الذوبان الأسمى الذى يمثل الموت كقمة جياشان الحياة ونهمها إلى اللذة والمتعة الشاملة. إن الحياة والموت وحدة متكاملة تبدأ بالرغبة الفتاكة وتنتهى بالسكوت الأزلى، قمة النشوة والسعادة الغامرة فى رؤية "الغنوص" التى يخلدها الفكر المصرى القديم فى عقيدته الدينية المحايثة للحياة والمتجاوزة للموت، والتى ورثتها المسيحية الأولى، وكذلك القبطية فى ولعها الشديد بتوحيد الطبيعيتين اللاهوتية والناسوتية، وبكل ما هو تجسيد لروح الرب ومحبه اللانهاية التى تشمل كل المخلوقات المذنبه قبل البريئة، وهو ما يتحقق فى أسمى وأروع مثال، مثال المجدلية التى يظهرها حبها ويرفعها من أدنى درجات الخطيئة والسقوط إلى أعلى قمم السمو والغذاء. (ص ١٤٦).

إن اتحاد الحب بالقداسة والموت عند الخراط يقابله تضافر حميم بين الحلم والواقع، بين الغيبوبة والصحة وبين الاحتراق والبطون والبهاء، ومن ثم لا غرابة فى أن تلتقى أو تلتحم عند الكاتب طرق الهوى والعبادة والعرفان، طرق الشك واليقين والغنوصية والأغنوصية، كما يقول، تلاحما يتجاوز كل لغة إشارية منفصلة عن مضمونها، مفارقة لجوهرها إلى لغة فاعلة خالقة ومبدعة، إلى لغة شاعرية تفيض نوراً وجلالاً مبددة كل حجب الظلمة التى تخيم على النفوس المتخيلة فى غياهب التعصب والكراهية والحقد، إلى لغة السطوح التى تتألف فوق صخور السماء مؤكدة معنى المحبة والسماحة بغير حدود. إن صراع النور والظلام واقتتال الخير والشر، مع ذلك، لا ينتهيان، ولكن هل يياس صاحب الرسالة؟ أو يقول لقد فات الأوان. كلا حتى ولو ظل وحيداً، ولو ظل الهدف بعيداً.

## ٢- التناص وأبعاده:

تشكل كتابات الخراط كلها تقريبا سيرة ذاتية خيالية. لذلك تتركز فيها الصور والتميمات والموضوعات فى هيئة ذكريات وإشارات وتلميحات تذكرنا بأسلوب وتقنية تيار الوعي أو الاجترار الذاتى، إذ لا تقوم موضوعية الحياة الخارجية هنا (الظروف الاجتماعية والتاريخية) إلا على

أساس من الذاتية العميقة: الذاتية التي تشكل الرحم الأساسي أو الوحدة الأولى التي تتجلى، على طريقة الرؤية الغنوصية، في كل المظاهر الخارجية من أحداث ووقائع عبر المكان والزمان، وإن كان المكان يلعب، في نظري، دوراً أرسخ وأعمق من الزمان، وذلك بقدر ما يشكل الزمان الخراطى زماناً دورياً على شاكلة الزمان المقدسى: زمان اللحظة الجياشة والحضور الساطع، وليس زمان الانصرام والانقطاع والضياء والتبديد، زمان الشاعرية الرأسى الذى يتعاصر فيه الوقتى والأبدى، والجزئى والكلى، زمان الأنطولوجيا والغنوصية ووحدة الوجود والحياة الشاملة التى تضى على الوجود كل مظاهر الحياة العضوية الجياشة بنبضات مخلوقاتنا واختلاجات مكوناتها من عناصر أرضية ومائية ونارية وهوائية.

ونقع فى هذه الرواية على نماذج متعددة من التناص مثل التناص الأدبى الذى يشمل الإشارات المتعددة للنصوص الإبداعية فى كل العصور من غير تفرقة عصبية أو إقليمية.. فالن لا وطن له، والتناص التاريخى حيث تقودنا ذكريات الحرب العالمية الثانية، على طريقة التداعى الشعورى أو اللاشعورى، إلى الاحتفالات القديمة بالثور "أبيس" وعردة احتفالات "ديونيوسوس" وإلى أعمال القمع التى كانت تقوم بها الجيوش الرومانية ضد المسيحيين الأوائل وإلى قمع جنود الصهاينة لأطفال الانتفاضة وإلى ذكريات القمع الحكومى والاستعمارى لحركة المظاهرات الوطنية.

وإذا كان التناص التاريخى يسمح بالقفز عبر العصور بسبب تداعى صور الأحداث عن طريق التشابه والتماثل، فإنه يكسر كذلك تسلسل التاريخ وخطية الزمان ويتيح التآرجح بين الماضى والحاضر والمستقبل لأن الذى يجمع كل ضروب هذا الشتات هو وحدة الذات التى تشكل منظور الكاتب - الراوى للوجود والأحداث. من ثم لا تخضع هذه الذات لاستمرارية الديمومة ولا للحتمية الخارجية للواقع التاريخى. ولربما يبدو لنا هذا الشتات نوعاً من غياب البناء والتركيب، ولكن البناء الظاهرى هو، فى الواقع، نوع من قولبة الأحداث وضبطها فى أشكال وصور مغلقة، بينما يخضع الشتات، فى الحقيقة، لمبدأ "الوحدة الداخلية" التى تقع على الناقص مهمة إعادة نسجها وتوليدها عن طريق التماثلات الحسية والشعورية، إذ أنه إذا كان لكل إحساس معادل موضوعى، فإن لكل حدث خارجى مؤثر أو ظاهرة أو حتى فكرة حاملاً حسياً ملازماً لها.

### ٣- التعقيبات على النص داخل النص:

تبرز تعقيبات الكاتب على نمط طبيعة العمل الفنى نفسه، وذلك بقدر ما لا تكون وظيفته مجرد تصوير الواقع وإنما إعادة بنائه عبر عالم من الكلمات والتصورات والعبارات الخالقة، وهى، وإن كانت أقرب إلى الخيال التركيبى منها إلى وصف الواقع وأحداثه الفعلية، أصدق وأعظم أثراً لتعبيرها عن حقيقة إنسانية عليا، ألا وهى الحقيقة التى لا ينى الخراط فى انتأكيد عليها: حقيقة ضعف الإنسان أمام شهوة الحياة إذ لا تقرر عظمتة فى سموه فحسب وإنما كذلك فى سقوطه، ومن ثم يجب قبوله كما هو عليه كمزيج من الجسد والروح، ومن الفضيلة والخطيئة، وذلك اقتداءً بحقيقة أكثر علواً وسمواً، وهى المحبة بمعناها المسيحى الشامل، أى المحبة التى تقوم على التسامح المطلق وتجاوز حتى عداوة الأعداء.

كما تبرز هذه التعقيبات رؤية الخراط للكاتب الأدبية وأساليب ممارستها عبر تجربته التاريخية الطويلة وما يعتورها من تحولات بعد قناعات مثل التحول من الرومانسية إلى الواقعية وتجاوز الواقعية بعد اكتشافات الحداثة ومجالات إبداعاتها من مبادئ الاحتمالية وعدم الحسم، والحساسية الجديدة والكاتب عبر النوعية ومخاطبة المتلقى.

ولعل أروع ما استوقفنى فى هذه التعقيبات المضافة إلى النص هو هذا التحليل الذاتى للغة اللاشعور والحلم والموت التى يلجأ إليها كتنقئية تصويرية وتحليلية بالغة الغور وحيث نلاحظ أن الكاتب، فيما يبدو لنا، يصور اللحظات الوجودية على طريقة "سارتر" فى رواية "الفقيان" مثلما نرى فى تجربة لس بطن الزير ونوى الممشى بالقصة التى تذكرنا بتجربة لس الحصى (galets) فى رواية الكاتب الفرنسى المذكورة. كما نراه يحاول، على طريقة التحليل الظاهراتى الذى رفضه

البنوية، كشف البعد الوجودي الخاص بالأشياء وحياتها خارج اللغة، وذلك في صورة خبرة مباشرة أو تجربة عضوية، كما في مثال "الأرجوحة" مع "مارينا"، وكما يحاول، في ضوء هذه التجربة البالغة الخصوصية، تقديم مفاهيمه الخاصة للفروق الموجودة بين لغة النثر ولغة الشعر، فلفظ النثر "الواعية" لا تستطيع، في نظرة، نقل التجربة الذاتية أو التجربة الصوفية ذات البعد الكوني، إذ أنها مجرد أداة مجاوزة لموضوعها، بينما لغة الشعر هي في طبيعتها لغة جوهريّة، لغة أنطولوجية تقوم على الإشارات والإيهامات؛ وهو لا يختلف، في ذلك، عن موقف كبار الشعراء المؤسسين للحداثة الشعرية وعلى رأسهم "ملارميه".

ونرى الكاتب لا يخفى، عبر هذه التعقيبات، معتقداته، ولكنها معتقدات مراوغة، وهذه سمة من سمات الكتابة الأدبية والإبداع الفني؛ فنحن لسنا أمام بيان معتقدات (Credo) فعلى وإنما أمام رؤية فنان، فالصدق هنا ليس صدق المعتقد وإنما صدق الإبداع الفني نفسه. لذلك يتراوح المعتقد الخرافي بين الغنوصية التي تغمر الكون بشاعريتها الحلولية وبين التباعد الأغنوصي (agnostique) الذي يرى في إدراك المطلق عملية بعيدة المثال ويكتفي بتصوير لحظات الوعي والتحليل الموضوعي للبواعث والأسباب الحاملة لكل ضروب رؤى الوجود.

وتأخذ أحياناً هذه التعقيبات، إن لم تكن مباشرة كما يحدث في التعقيب الفني أو الأدبي على النص، طابع التأملات الفلسفية العامة. ومعظمها يدور حول ظاهرة الشر وماهيته. فيا ترى من غرس الشر في الإنسان؟ وكيف يحزن الرب من فعل الإنسان الشر وهو خالقه؟ كما يقف الراوي حائراً أمام حقيقة الحقد والكذب والرغبة في إيذاء الغير وإيلامهم. أليس الشر إذن مرتبطاً بحدود الأنا الضيقة التي لم تخل منها حتى روح الأب "باخوميوس" الطبيب و"أغابايوس" المحب للبشر!

إن هذا التفكير العميق في طبيعة النفس البشرية يقود الكاتب - الراوي إلى اكتشاف حكمة العنف نفسه المغروس فيها، وإلى النفاذ إلى كنوزه الكامنة في قلب الشر، هذا الشر الذي لا يغلبه الإيمان ولا الحب وإن كان لا يكف قط عن مقاومته، فيقول:

"ما الحد - حقاً - بين التحرر الحسي والتحلل؟ أثم فرق على الإطلاق؟ هل التحلل يعني في نهاية الأمر انحلال الجسم والروح في عناق مع الآخر على عتبة وهم الخلود وتحطيم الحواجز والنواب في جوهر الكون - وهو جوهر في صميمه عرضي عابر وزائل كزهرة العشب؟ أليس العنف من أول حقائق الوجود؟ أليس العنف من صميم الشبق؟" (ص ٩٥)

إن عنف الشبق، وما يؤدي إليه من الموت والفناء، يصبح في ظل التوحد مع الكينونة صورة من صور القدسية التي تتجاوز فيها الخطيئة حدود الخيانة، لأن الموت في النهاية، يتوجها بجلاله ويرتفع بها إلى مستوى الخلود والأبدية.

وهكذا ينتهي، في رؤية الخراط، : "كابوس العشق الجسدي القدسي الذي يفوق كل التزام وكل ضرورة، ويبدو الخير والشر أنفسهما بلا معنى، فما الفرق عندنا بين أن تجود بروحك أو أن تقتل حبيبك أو أن تهجرها؟ ليس الجسد أصل الخطيئة فقط، بل هو أيضاً أصل القداسة، لا الجسد يُشتهى ضد الروح ولا الروح تُشتهى ضد الجسد، لا الحب ضد القتل ولا ضد الهجران ولا الموت نقيض الحب، بل الخيانة هنا لا معنى لها؛ ولكن الخطيئة قاتلة بكل ما فيها من لذة فإن البر الأعظم فوق الخطيئة وفوق الخيانة." (ص ص ١٠٦ - ١٠٧).

#### ٤ - التراث القبطي والفرعوني :

يبرز المتخيل القبطي من خلال الإشارات العديدة إلى الاحتفالات والشعائر الدينية والأعياد واستخدام أسماء الشهور القبطية مع مزجها بدلالاتها المستوحاة من الحضارة المصرية القديمة من حيث علاقتها بدرجة الحرارة وتجليات الإله رع، كما نرى في هذا المثال: "الظهور الإلهي يتجلى في كل جوانب الكون: المياه، الرعد، قيظ بؤونة، لعة عين مارينا، القبلة، اللقمة، صرخة الطفل".

وهنا نقع على خصوصية الرؤية المصرية القديمة للوجود، وهى الرؤية المحايثة أو الحلولية التى سوف تتمثل فى الفكر الغنوصى، وحتى فى الرؤية المسيحية للطبيعة الإلهية الواحدة للمسيح، وهو ما يسمح بحجب كل الثنائيات المتناقضة - التى لا تقوم إلا فى نظر العقل المجرد - فى صورة تجربة روحية - حسية وإتحاد كونى متكامل بين كل مظاهر الوجود التجليية فى المخلوقات الآدمية وغير الآدمية، وفى النباتات والحيوانات والمظاهر الطبيعية التى تتحول جميعا إلى كائنات حية نابضة متدفقة ملأى بالأحاسيس والاختلاجات والخفقات ومتجاوزة للموت الذى يصيب الجزئيات وينأى عن الكلليات.

ويختلط الموروث الدينى بالأساطير والتفسيرات الشعبية الخارقة فى مزج جميل ومدهش بين القصص الدينى المسيحى (مارى جرجس ومصارعة التنين ويعقوب ومصارعة الملاك..) والرؤى المصرية القديمة التى يعيد الكاتب نفسه صياغتها ودمجها بنسيج النص (صرخة الصقر الذى يتمثل فى "حورس" الإله الحارس لإخميم، والمقارنة المذهلة بين مالتات الجرار ومثيلاتهن "الخارجيات من جدران أبيدوس" على سبيل المثال..) ولا ينسى الكاتب رسالته الإنسانية والمصرية الصميمة التى طالما أكدها عبر إبداعاته الروائية وكتابات النظرية فى دعواه إلى التنوع والتعدد الثقافى عبر الوحدة الأصلية للأمة المصرية والجنس البشرى. من ثم، نراه يمزج عن طريق التناص بين التراث المصرى والتراث العربى فى كثير من تجلياتهما الخيالية والرمزية. وهكذا نرى "مرقص" القادم من أباهور فى صورة "عنتر" على جواده، ونرى الوحش الذى يطارد غزالة سلمى البدوية، كما نرى الأسد الصريح، الذى هو الخراط نفسه، صريح المحبة والتسامح والغفران.

#### هـ - الوظيفة الواقعية والتسجيلية للمراسلات:

يخترق عدد لا بأس به من المراسلات المتبادلة بين الراوى ووالده وبعض أفراد عائلته أو أصحابه نسيج الرواية بشكل لافت. وهى تشكل، على هذا النحو، نوعاً من اختراق الواقع بأحداثه اليومية والمعاشية وهمومه ومشاكله الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والأسرية، كما تقدم لنا إطاراً تاريخياً لمضمون الأحداث التى تقوم الرواية بعرض ذكرياتها مغمورة بغيبض الخيال "النوستالجى" المؤثر، وهى تدور فى معظمها بين قطبي إخميم مدينة الجذور والأصول، والإسكندرية، مدينة الوفود والاستقرار الأول إبان أحداث الحرب العالمية الثانية، وإن كانت تسبقها بعض الرسائل التى تخص معاملات والد الراوى ومشاكل التجارة والعمل بين ١٩١٢ و ١٩٢٢.

ولا يغيب عنا أن الخيال الروائى قد فعل فعله فى هذه المراسلات وإن كانت وظيفتها التأطيرية واضحة. ولا بأس، لمزيد من إيضاح آليات السرد الخرافية، فى أن نعرض على القارئ تعقيب الراوى - الكاتب نفسه على هذه المراسلات:

"هل هذه الخطابات المتبادلة مجرد سرد لشكليات وربما مآس عائلية عادية وصغيرة، هل هى مجرد وثائق اجتماعية لحقبة من تاريخ بلدنا...؟ هل هى أيضاً تاريخ هذه العائلة من مصر فقط؟ أم هى - فيما أرجو - صورة لحياة نفوس تجتاز مضى محن روحية وجسمانية، مادية ومعنوية، كما يقول؟ أم أننى أوصل ما فعله أبى فأسجل - كما أستطيع - تواريخ الاقتران والافتراق والانقضاء، فى كتاب آخر، كما لو كنت أريد استنقاذها من قبضة نسيان لا مهرب منه؟". (ص ١٧٨)

ولكن إذا تذكرنا أن هذه المراسلات تقع فى قلب عمل إبداعى، وليس فى كتاب سيرة ذاتية، أدركنا على الفور أنها إحدى التقنيات التى يلجأ إليها الروائى لا ليسرد علينا الواقع الفعلى وإنما ليحدث لدينا، كما يقول "بارت"، إحساساً به، وهو ما يشكل إحدى الوظائف المناطة بالرواية الخرافية، هذه الرواية المفتوحة إلى ما لا نهاية على كل أشكال الإبداع الفنى من تصوير وموسيقى وتحليل نفسى وحسى وعقلى، ولكن ذلك كله عبر رؤية فريدة ولغة بالغة التميز، هما، كما نعتقد، الرؤية الوجودية - الصوفية للوجود، واللغة الشعرية الجذرية غير المفارقة لجوهرها وكيونيتها.

### السيد فاروق رزق

قد يحدث في عمليات التنقيب عن الآثار أن يتم الكشف عن طبقات من الآثار المتراسة فوق بعضها البعض، تشكل كل طبقة منها عصوراً من العصور، وقد تتداخل هذه العصور أو تختلط، بفعل تشابه أدوات أو وسائل أو طرق معيشة الأفراد في أكثر من عصر، وتزداد مهمة الباحث الأثرى والمؤرخ صعوبة كلما كان المكان أو الموقع الأثرى بؤرة التقاء وربما انصهار وتمازج حضارات وثقافات متباينة، وإذا كان مولماً بالإجابات السهلة فإنه يكتفى بالحديث عن كل قطعة على حدة، مشيراً إلى أقرب تحديد زمني لها، وموضحاً قيمتها في حد ذاتها وبمعزل عن ما يحيط بها من قطع أخرى، أو عن السياق الذي وجدت فيه.

لكن عمل إدوار الخراط "صخور السماء" ليس مجرد طبقات متراسة، ولكنه بوتقة تنصهر بداخلها أزمنة وحيوات متداخلة ومنفصلة في آن.  
١ - صخرة صخور السماء:

"صخور السماء" إنجاز معماري استطاع فيه الفنان أن يحاكي إنجازات الأجداد الذين برعوا في العمارة منذ آلاف السنين. البناء الذي يشكله إدوار الخراط يتخذ أبعاداً روحية وجسدية، سماوية وأرضية، واقعية ورمزية، وهو غالباً ما ينتهك الحدود الفاصلة بين الثنائيات، ويضع أركان عالمه في منطقة وسطى، أو على حواف كل طرف من أطراف هذه الثنائيات.

قد يعن للبعض أن يرى في العمل شيئاً يحبه فيتمنى لو أحاطه الروائي بمزيد من البريق أو سلط عليه مزيداً من الضوء، أو اكتفى مستبعداً ما لا يراه ذلك الراي مستحقاً للذكر، وقد يميل آخر إلى تأويل النص بشعابه ووديانه وشظائيه وبللوراته المنثورة ضمن خيط واحد يراه "الفكرة" أو "التيمة" المهيمنة ولكن في كل محاولة من هذه المحاولات هناك عدوان على كلية البناء السيمفوني للنص، إذ تقوم بوليفونية الرواية على ذلك التداخل والتوتر المستمر بين مستويات مختلفة عدة للكتابة/ الصوت: فهناك الراوي الصبي وتأملات الشيخ الذي يكتب ويعلق ويتدخل ويتذكر، والدقائق الواقعية لحياة الناس في أحميم، ورسائل الأب، والحب التمرد والمهدر بتقنياته المختلفة، والحبكة شبه البوليسية لجرائم قتل غامضة، والطقوس الدينية، والحوارات الثيولوجية أو صراعات الأساقفة حول مسائل العقيدة والإيمان والشك، وهناك فوق هذا كله تلك الصور والنداءات التي تحيل لأعمال أخرى للكاتب نفسه.

ما الخيط الذي يجمع كل هذا الشتات؟ ما الصوت الذي يجمع بين الرؤية والتاريخ، بين القدرة على سبر أغوار الماضي واستشفاف آفاق المستقبل، بين روح الأسطورة التي تشكل وجدان الجماعة وتفاصيل الحياة التي تهيم على مصائر الأفراد؟ إنه صوت الذاكرة وترنيمة الديمومة المتصلة للزمن المحيى.. صوت الشاعر، والشاعر هنا ليس هو الراوي "الحالم الأبدى" وإن كان الأخير هو جزء منه، لكن الشاعر أكثر من هذا بكثير فالشاعر هو ذلك التاريخ الحي للجماعة بعقائدهم ومحرماتهم وطقوسهم وأحلامهم ونوازعهم، هو الصخرة الروحية التي ينهل الناس من فيض النبع الكائن فيها، وهذه الصخرة هي التي تجمع الكل لتشكيل ذلك التاريخ الحي لصخور السماء، "وجميعهم أكلوا طعاماً واحداً روحياً وجميعهم شربوا شرباً واحداً روحياً لأنهم كانوا يشربون من صخرة روحية تابعتهم والصخرة كانت المسيح، لكن بأكثرهم لم يسر الله لأنهم طرحوا في القفر". (كور ١٠/٤).

لكن بينما كان المسيح يملأ كنيسه كما يمتلئ هو بها، فإن الشاعر - إذ يسائل عقائد وطقوس وتاريخ الجماعة - يطرح في قلب صلاة الصخر معنى الفراغ، يفجر إشارات الشك والتساؤل

والظنون، ويدون أن تخالجننا أطيايف هذه الظنون فإن بذور الشاعر ستكون. كما لو أنها قد سقطت على الصخر " فلما نبت جف لأنه لم تكن رطوبة" (لو ٦/٨) هل لأننا من هؤلاء الذين "يقبلون الكلمة بفرح.. وفي وقت التجربة يرتدون" (لو ١٣/٨)، أم لأننا لم نلق ولا نريد أن نلقى بأنفسنا في التجربة، لأننا اعتدنا أن نؤمن أو ندعى ذلك الإيمان خشية السؤال ومكابدة الشك وعدم اليقين؟

"هل إذا كشفت قلبي تنهار على أعمدة الوجود ويغيض عني ما في يدي من نذر العطايا؟" (ص ٢٨٠).

المخاطر التي ينطوي عليها كشف القلب أو فضح خفاياه لا تتوقف عند حدود تجربة الراوي مع المحبوبة، ولكنها تصبح إحدى النقاط المحورية في تجربة صخور السماء كلها، فلعل جذور الخفاء والكتمان وممارسة الطقوس السرية تعود إلى أزمنة الاضطهاد الروماني لأقباط مصر مروراً بتاريخ من الترهيب والبطش كان من الطبيعي معه أن يكون الكشف والبوح أمرين جليين يعرض العقيدة نفسها - لا المؤمنين وحدهم - لمخاطر جمة. لكن الشاعر الذي يقف دائماً على حافة الانتماء للشعب لا للكتاب، يخوض في الأسئلة الصعبة والظنون التي توردها صاحبها مورد الهلكة، عازماً على أن يكون خلاصه في البوح، بل إن ما يفعله هو أكثر من مجرد البوح، هو تجسيد لواقع وتاريخ هؤلاء الناس في مصر الذين - وإن كانوا "صخور السماء" - ينتسبون لهذه الأرض يعيشون بها وعليها، وقد يموتون دفاعاً عنها أو عن ما يتصورونه مقدساً منها أو فيها.

"أى نعم. هانذا أعطيك لمحة عن عقائد ومحرمات وطقوس هؤلاء الناس في مصر، عن أهلك وناسك وأبناء أرضك، فهل كنت تعرف شيئاً حقيقياً عن هذا كله ؟ هل عندك فكرة دقيقة مما يدينون به، عن تاريخ عقيدتهم؟" (ص ٤١٤).

الشاعر هنا يؤدي دور المؤرخ، ولعل من اللافت هنا أن نذكر أن كلمة التاريخ في اليونانية تعني "البحث"، وقد ظلت الكلمة لفترة تحتفظ بهذا المعنى القديم، فكان كل كتابة للتاريخ هي "بحث". بحث عن ما حدث بالفعل، وبحث في الروايات المختلفة التي تروى ما حدث، وبحث عن المغزى أو "العبرة" التي تكمن وراء الأحداث. ولكن الشاعر يملك حرية - ومن ثم مسؤولية - أكبر من المؤرخ. لأنه غير مطالب بتقصي كافة المصادر ومراجعة "الحقائق" والروايات والالتزام بنصها وذكر ما يصله منها حتى وإن خالف ما يرجحه منها ما يراه صادقاً بالفعل، والمؤرخ - حتى وإن التزم بهذا كله - فهو مؤلف روايات يزعم أنها ما حدث بالفعل، أما الشاعر فهو غير ملتزم بهذا الزعم أو الادعاء ربما لأنه مشغول "بالبحث" عن حقيقة أعمق من مجرد ذكر ما حدث .

فهو مشغول بفعل الخلق أكثر من انشغاله بالسرد أو العبرة التي وراء السرد. والخلق ليس فعلاً يظل فيه الفاعل بمعزل عما يصدر عنه من فعل، إنه شهادة دم لا تكاد تختلف عن الشهادات التي قدمها. شهداء الاضطهاد الروماني والفاطمي والملوكي والعثماني بالأمس القريب، بل هي قريبة من شهادة يسوع الذي " جاء إلى العالم وصلب لكي يشهد للحق" (يوحنا ١٨ : ٣٧).

## ٢- عائدون من الجلجثة :

ميساك وصموئيل هما المشتبه في ارتكابهما جريمة قتل "سالومة". أما الأول، فهو زوجها الذي "كان يموت فيها حباً، بعد الزواج، ومع حبه لها، وبسبب حبه لها كان ضعيفاً معها.. ضعيفاً" (ص ٨٨)

أما الثاني، فهو أخوها صموئيل المكسور، باشكاتب حسابات المركز، زوج مئة الغريب، لا يملك أن يرتفع "إلى ذرى الجبوية وعنف الجسدانية عند زوجته مئة، كأنها امتصت منه كل عصارات الرجولة، وتركته جافاً مصوحاً لا مئة فيه" (ص ٨٩).

كلاهما ضعيف ومكسور ومقهور في علاقة حب غيز متكافئة. وهل هناك علاقة حب متكافئة؟ قسوة الاشتناء والشبق المكتوم تجعل كلا منهما ضحية وجلاً مثالياً في آن. يقول الراوي

عن صموئيل "وراعنى أنه يحدق إلى أخته سالومة بما يكاد يشبه الشيق المكتوم بالكاد، كان يتتبعها بنظرة أينما تحركت، يقيس بنظرة النهم جسمها المشوق من وراء فستان البيت الخفيف" (ص ٨٩-٩٠).

وكما يشتهي صموئيل أخته، كان ميساك زوجها يشتهيها كما يشتهي العاشق محبوبة لا تدرك أو تُثال ويحبها "حتى الموت" (ص ٨٧).

ميساك هو عاشق رائع وفريد من نوعه فى هذا الكتاب، بل أكاد أعده واحداً من أجمل العشاق الذين قرأت عنهم على وجه الإطلاق.

كان يعشق ويشك دون أن يصل أبداً "إلى يقين" مذل .. مهان ومولع بالمرأة التى هى مصدر كل هذا الحب والهوان، وحين أدرك المغفرة له ولها - لأنه " ما من مغفرة بغير إراقة دم" أحسست أن الضربة تغوص فى عمقي أنا، ومن فرط لذة الضربة انتصبت يا لعازر يا خوى، وفوجئت بأننى أقذف فى نوبة أورجازم من الرعب والمتعة الخالصة... عنف الضربة - بيدي وفى داخلي معاً - أقول لك أننى لم أكن أقرب إلى الله، فى أى وقت من الأوقات كما كنت فى تلك اللحظة، ولن أكون" (ص ١٠٥-١٠٦).

تلك واحدة من اللحظات الرائعة التى تلتقى عندها نغمات مختلفة وتمتزج فيها مستويات عدة للقراءة والتأويل. فاعتراف ميساك لأغابىوس (لعازر) - لاحظ السياق الذى خاطبه ميساك فيه مستخدماً كل اسم من الاسمين - هو حدث واقعى يروى فيه ميساك ما يبدو أنه بالفعل قد حدث، وهو اعتراف يخرج بالضرورة عما يرويه لنا الراوية، لأن الراوية لا يمكن أن يكون قد شهد أو علم شيئاً عن هذا الاعتراف، ومن ثم فهو اعتراف ممسرح، أى يفترض أننا نشهده وحدنا دون متابعة أو وصاية من الراوية<sup>(١)</sup>.

والاعتراف - إلى جانب ما يتضمنه من سرد لوقائع جريمة وقعت فإنه يطرح عددا من المسائل الكبرى حول ماهية الحب والطهارة والقسوة والشهوة الجسمانية والاقتراب من الله بالرغم من أو ربما عبر هذا الانفجار الشهوانى الخالص. ميساك يذكر "أنا كارنينا" (ص ١٠٤). ولكن فى أذهاننا تتردد صور من "عطيل" و"فاوست" و"الكوميديا الإلهية" و"ألف ليلة وليلة".

ومقتل سالومة ليس هو حادث القتل الوحيد الذى يقع فى إطار يجمع بين شيق مكتوم يسعى لتحقيق استحيل وغواية غامضة ترتدى أقنعة ملتبسة ومتباينة القصد والمعنى، جرائم القتل - أو الموت الغامض - تتابع وتكرر كأنها لحن مقابل ومصاحب لحكايا العشق وقصص الغرام، قدم العشق مباح ودم العشاق تمنحهم - وتمنحنا معهم - المغفرة والقدرة على الاستمرار ومجادة الحياة، بدون هذه التضحية يغدو الحب مجرد اجترار لألفاظ مجوجة مضغت أفاؤه الأنبياء الكذبة وتجار الأرواح والأعراض آلاف المرات. "ومثل الحب فإن "الخير" و"العدل" كلها كلمات متميعة ومقززة ما لم تُعرَّ عن مسوحها المبذولة المتداولة على ألسنة الكتبة والفريسيين" (ص ٤٢٠)، وحين تتم تعرية تلك القيم النبيلة "عن مسوحها المبذولة" يبقى جوهرها النقي الصلب الجامد صخرًا صلدًا وصالحًا لبناء البيت الروحي ذلك الذى كان "حجرًا حيا مرفوضًا من الناس ولكن مختار من الله"... الحجر الذى رزله البنائون وقد صار رأس الزاوية". (انظر: أقسس ٢٠-٢٢، وبطرس ٢: ٤-٨).

صخور السماء تبدو حجارة قفراً يابسة ولكن من بين ثناياها يتفجر الماء المحيى، والكنيسة هى نفسها صخرة يابسة يتفجر منها ماء المحبة والمغفرة، فالكنيسة التى أسس نظامها بطرس - الصخرة الكفيلة بثبات الكنيسة - "بنيّت على الصخر" لتصير " ينبوعاً للحياة والغفران" وهذه الصخرة هى أم البشرية الجديدة وكثيراً ما سُمى الآباء الكنيسة "حواء الجديدة"، حيث ولدت من جنب المسيح، خلال سبات الموت كما ولدت حواء القديمة من جنب آدم أثناء استغراقه فى النوم.



وفى "صخور السماء" تتعدد صور المسيح وحواء الجديدة، بل تتداخل صورهما وتمتزج ليصبح القادى هو المفدى، وتقوص الحربة فى جنب حواء ليخرج منها خلق جديد وكلمات لم تنتهكها بعد ألسنة الكتبة وقد تتجسد هذه الصخرة الأم الولود واهبة الحب والمغفرة فى شخصية امرأة بعينها (مارينا، سالومة، مئة، رامة..الخ) أو تكون هى مصر، كيمي، الأرض والوطن والناس، أو هى الكتابة التى تبحث فى أركيولوجيا الأرض وذاكرة المكان سعيًا وراء الجوهر الحق والقيمة المطلقة "وإنكار الوحش"، وهو سعى فيه مزيج من الإيمان والشك وجهاد سيزيف العبثى، إذ "لا هرب من اليأس ولا من خيالات القلب المراوغة بأمل صلب عنيد". ومع كل مارش جنازى حزين يعزفه النص، يأتينا تعليق الراوية - "الحالم الأبدى" - فى صيحة ثورية تعيد تأكيد ذلك الأمل المستحيل والتمسك به فى مواجهة الوحش. وقد يبدو سؤال العدل هو أصعب الصخور التى تتكسر عندها أمواج الأمل والحلم. فإذا كان الحب - وحتى الخير - يمكن أن يبقى فى جوهره قائمًا ومنصيرًا فى نفس المؤمن، حتى وإن لم يكن إيمانه - مملكته - من هذا العالم، فإن العدل قيمة ترتبط بالعالم أو بالواقع المدرك، ولا يمكنها أن تقوم بمجرد الإيمان بضرورة أن تكون، إلا فى نفس المؤمن بأن ثمة عالما آخر ستم فيه تسوية الحساب وإنصاف المظلومين. وحتى مع هذا الإيمان يظل السؤال "ولماذا لا يكون العدل مطلقا من دون أدنى ظلم؟" سؤالًا مشروعًا لا يمكن الإجابة عليه حتى بعزاعم العدل المرجأ، فأى مشروعية أو تبرير يمكن لهذا الوعد بالعدل أن يمحو بها عذاب المظلومين هنا والآن. فهل يمكن إدراك السكينة بالركوع أمام القانون والقضاء والقدر و "المقدر النهائي وهو المرشد فى الأرض القاحلة قائدنا إلى أرض العدل والانتقام"، أم أن علينا أن نتمرد على هذا القانون؟

## ٢ - الغنوصية والأغنوصية<sup>(١)</sup> : أسئلة البراءة واليقين:

"صدر حكم المجلس الأكثيريكي بتجريد الراهب أغابيوس من رتبة الرهبنة .... ويعود إلى اسمه الأول، ويحرم من الموعظة ويطرد من الدير ولا يحق له دخول أية كنيسة ولا يحق له التناول حتى يثبت انسحاق قلبه فى توبة صادقة نصوح ورجوعه علانية عن هرطقاته، وخضوعه وإعلانه اعتناق العقيدة الأرثوذكسية الصحيحة، وينظر فى أمره، بعد ثبوت هذه الشروط، وبعد مرور سبع سنوات، فإذا مات قبل انقضاء هذه السنوات... تمنع الصلاة عليه، بعد موته، علانية فى الكنيسة، لأن الصلاة على الراقدين هى عن الذين ماتوا فى الإيمان الأرثوذكسى، أما الذين ماتوا فى غير الإيمان أو خارج الإيمان فلا يصلى عليهم لأنهم ماتوا متلبسين بخطيئة مميتة" (ص: ٤٣٦-٤٣٧).

هكذا عاد أغابيوس إلى اسمه الأول "لمازر" وكان عودته إلى العالم هى تكرار لتجربة لمازر الذى أعاده المسيح من الموت، ولكن هذه العودة فى نظر الكنيسة والعقيدة "الصحيحة" هى عودة لعالم الأموات، الذين يعيشون فى ظل الخطيئة "شوكة الموت". فالعقيدة "الصحيحة" تلزم المؤمن أن يميت فى داخله أهواء الجسد ونوازعه، أن يذوق الموت كل يوم لكى يتغلب بهذا الموت المعاش على شوكة الموت بداخله. وإذا كان لمازر قد تمرد على هذا الموت بسبب إيمانه بالوجه الآخر للعقيدة: أى المحبة، فإنه قد اختار بهذا الإيمان أن يعانق الموت لكى يهزمه، وكأنه يكرر بتجربته - الموت من أجل الموتى - تجربة المسيح "سيد الخلق" الذى مات وقام من بين الأموات، وبموته وقيامه حرر شعبه من "شريعة الخطيئة والموت" ووهب الحياة لمن يشارك فى موته. وهكذا اختار المسيح أن يسلك طريق الآلام، وأن يهزم الموت بالموت، ولكن إذا كان قرار المسيح أن يتجرع كأس الرب هو وثبة بالغة التفرد والإعجاز تتخطى كل ما هو عقلى أو منطقي، فإن الإيمان بالمعجزة هو أيضًا وثبة تتخطى كل حدود العقل والمنطق الإنسانى، كان الإيمان هنا لا يتحقق إلا بتقديم العقل نفسه كقربان والتضحية بالنزوع الإنسانى للشك وعدم التصديق.

وبدون تلك التضحية وإعلان الطاعة والانصياع التام دون حدود لسلطة الدير وسلطة النص معا - فإن كل عمل يؤديه الفرد أو رأى يبيديه يعد خرقًا وانتهاكًا لسلطة المؤسسة الدينية يستحق معه اللعنة والحرمان: أن يعد "أناثيما".

وحين يصف الكاتب لعازر بأنه "المحب للناس والله والمرأة" يكون قد وضع أمامنا جملة الأسباب الباردة لقرار الحرمان الكنسي، فالأغابى - أو المحبة - التى يكنها لعازر " للناس أخوته فى الخطيئة" تاتى قبل محبة الله. والإله الذى تاتى محبته بين محبة الناس والمرأة هو إله شخصى، إله يحس به ويؤمن بمحبته لعازر فى داخله، ولكنه لا يحتاج لسلطة الدير أو سلطة النص لكى يصل إليه.

وإذا كانت قيامة لعازر فى النص قد أتت بفعل تدخل إلهى فإن قيامة لعازر/أغابىوس وعودته من الدير للعالم قد حدثت بقوة المحبة الشاملة (الأغابى) التى تحركه وتدفعه لتحدى "سلطة الدير وسلطة النص معا" والتى تجعله يصيح الفاعل والمفعول به معا فى فعل القيامة، فهو الذى أعاد نفسه من عالم الأموات. وهكذا يبدو ارتباطه "بالمجدلية" وجها آخر من أوجه ارتباطه بالملخص وإن كان الصلب فى العمل هو من نصيب شخصيات أنثوية "سالومة ومنة"، لكن المصلوب حياً يظل هو ذلك العاشق المنفى عن كنيسه الحقيقية.

إن تجربة لعازر /أغابىوس هى نقطة محورية لفهم نص "صخور السماء" بشكل كلى، فإذا ما قلنا إن موضوع الإيمان يشغل حيزاً كبيراً من العمل المكتوب، فإنه لا ينبغي لنا أن نقفز من هذا للنتيجة متوهمة نصف فيها الرواية بأنها نص مسيحى. بل ربما كان الموقف الحقيقى الذى يكشفه النص هو نوع من تعليق الحكم الذى لا ينكر موضوع الإيمان ولا يتبنى الدفاع عنه، ولكن هذه الأغنوصية تمزج بغنوصية خاصة تربط الكاتب بالجماعة التى ينتمى إليها أو التى يسعى للانتماء لها حتى وإن لم يشاركها الإيمان نفسه.

"ارتد لعازر الذى جرد من "أغابىوس" اسمه الرهبانى، إلى العالم. ولكن أحداً لم يكن قادراً على تجريدته من الأغابى الشاملة فى روحه، المحبة للرب مهما كان فيها من لوعة التساؤل، والمحبة للناس أخوته فى الخطيئة وأخوته فى الحب بفداحة الحب والفقدان، والمحبة للمستضعفين فى الأرض.." (ص ٤٣٧-٤٣٨). هذا الإيمان القوى هو إيمان حقيقى لامراء فيه ولا تشوبه شائبة، ولكنه إيمان بالمحبة، لا علاقة له بالدين، بأى دين، حتى وإن قيل لنا إن هذا هو الجوهر الأساسى للأديان. فآلهة المؤسسات الدينية لا تقبل الشك و"لوعة التساؤل"، بل إن الإنكار والرفض التام قد يكون أكثر قبولا لدى رجال الدين من ذلك الإيمان الشخصى والتأويل الخاص للنص. ولعل "صخور السماء" مرشحة لنوع من سوء الفهم من قبل أولئك الذين سوف ينظرون إليها على أنها عمل دينى يكشف عن قبطية الكاتب التى كانت (مستورة) أو مستترة، وأيضاً من قبل أولئك الذين سيفضلون النظر إليها بمنطق العمل "الفولكلورى" الذى يحتفى بجزء مطبور من التراث الثقافى والاجتماعى والدينى لأقباط مصر.

ولكن هؤلاء وأولئك سيكون حكمهم على العمل شبيهاً بحكم الكنيسة على لعازر فى الحالتين هناك إغفال لحقيقة أن تجربة الإيمان لا ترتبط بالضرورة بالدين أو بالنص الدينى، وكأنها فى حقيقة الأمر تجربة تنتمى لمجال معرفى ووجودى مغاير تماماً، لا يصدق عليها حكم المؤسسة أو النص، كما أنها أيضاً لا تملك الحكم على أى منهما.

إن الموضوع هنا هو عائلة "صخور السماء" ولكن السماء نفسها ليست طرفاً فى القضية. فحقيقة أن شخصيات تلك الرواية وأحداثها تقع ضمن بيئة قبطية تعد من قبيل المصادفة ولا تجعل منها بالضرورة عملاً قبطياً، وإن كان هذا لا ينفى أو يرفع التناقض بين خلفية العمل الأغنوصية - التى تتفق موقفاً حيادياً تجاه قضايا الإيمان والعقيدة والتوابت الدينية - وبين الاحتفاء بالطقوس القبطية وروح الجماعة التى تؤمن وتمارس وتصنع الدين المعيش، احتفاءً ربما يعكس الانتماء الواعى لتلك الجماعة بأفراحها وأتراحها، بهومها وتطلعاتها، بنقائضها وقدرتها على الصبر والمشاركة وتجاوز الانكسارات. هذا التناقض الذى قد لا تخلو منه أية تجربة إيمان حقيقية يكون فيها الإيمان مقترناً بإدراك ما ينطوى عليه من عبث أو استحالة credo quia absurdum يؤمن لأن ذلك (الإيمان نفسه) عبث أو مستحيل. وتجربة "صخور السماء" هى صراع مع ذلك

التنين المستحيل، بل هي صراع مع مستحيلين: الإيمان والإنكار، فإن كان الإيمان يتغوى على قبول بالمستحيل الدينى، فإن الإنكار يتضمن معانقة اليأس وعبث الوجود ولا جدوى الشك والتساؤل والسير فى طريق ضالة تحدها علاقات غامضة، وتملأها آثار من ضلوا قبلنا فتبددت نداءاتهم وتكسرت أحلامهم وذهبت حياتهم سدى. وإذا لم تقبل بأحد المستحيلين فهل يكون عبث الأفنوصية هذا أخف وطأة وأقل شقاء؟

٤ - نهاية العمل .. بداية العلامات:

كيف ينتهى العمل؟

بداية العمل هي دائماً قرار الكاتب وحده، فنحن نبدأ غالباً، وما لم يشر الكاتب لغير ذلك، من النقطة التي يحددها الكاتب لنا، لكن الانتهاء من (النص) هو أمر شخصي يحدده كل منا كيفما يشاء. وتبعاً لتأويله الخاص للنص، وما يمكن أن يصفه هو بنقطة التشيع. فالوصول إلى آخر سطر فى الكتاب ليس بالضرورة هو نقطة النهاية، فاحيائاً نعود إلى قراءة أجزاء أخرى من الكتاب، أو ربما الكتاب كله، وقد يتوقف المرء قبل الوصول إلى ذلك السطر الأخير وقد شعر أنه قد تشيع أو أصابه الملل أو أحس أنه هنا ينبغي أن يتوقف الكاتب وينتهى الكتاب.

وقد عائدتنى فكرة النهاية فى "صخور السماء"، وأظنها سوف تظل تعاندنى كلما أردت العودة إلى الكتاب والخروج منه إلى النص. فالنهاية ليست نقطة أو علامة يضعها الكاتب، ولكنها طرف من المعنى الذى يضعه القارئ فى النص. وحين يعيد القارئ صياغة النص، فإنه بالضرورة يصنع له نهاية أخرى، وكلما تعددت القراءات المحتملة للنص، تكاثرت وتباينت أيضاً النهايات.

وإذا ما تصورنا النص كسلسلة من العلامات (السيرة الذاتية للراوى، قصص الحب المجهضة والمستحيلة، جرائم القتل الغامضة، الطقوس الدينية، تفاصيل الحياة اليومية داخل الدير، رسائل الأب والابن، حوارات الآباء وصراعاتهم وعلاقاتهم بالحياة خارج الدير... الخ)، فإن كل قراءة تركز على واحدة أو أكثر من تلك العلامات سوف تعبر المكتوب فى اتجاه مغاير، طبقاً لما تشير إليه العلامة. وإذا ما تم النظر إلى العلامة على أنها رمز، أى أنها بدلا من أن تشير على شيء، أو تدل على شيء، فإنها تحل محل شيء آخر، فإن ذلك التوقف نفسه عند المحطات الرمزية سوف يعيد تشكيل النص - ومن ثم نهايته - بصورة مختلفة وسيظل من الضروري بعد ذلك البحث عن صيغة تصنع تأويل الرمز أو الأليجورى ضمن اللوحة الكاملة التى يصنعها النص.

وقد يتوقف القارئ طويلاً أمام الصور الرمزية للنيل (حايى) ولوحيد القرن والتنين والمحطة الخاوية التى يظل الراوى حتى النهاية ينتظر فيها قطارا لا يصل أبداً. وفى كل مرة سوف يجد القارئ تأويلات متعددة لكل صورة من هذه الصور ربما تبعاً للسياق الذى يختاره للصورة، أو لسياقات أخرى مشابهة ترد فى "صخور السماء" أو فى أعمال أخرى للكاتب. ولكن أكثر ما يدعو للتأويل الرمزي، ويرتبط أشد الارتباط بما تصوره نصوص "صخور السماء" بنهاياتها المحتملة والمتعددة، هو تلك المقاطع أو الفقرات التى تأتى كقطع مفاجيء للسرد وتبدو وكأنها خارج السياق أو كأنها لا يوجد من مبرر لوجودها فى هذا الموضع بالذات أو ربما فى الرواية كلها. ومن هذه المقاطع سوف أختار مثالين للوقوف عندهما:

المثال الأول: يأتى بعد الكلام عن وفاة الأنبا باخوميوس عقب تناوله المشاء فى بيت سالومة بنت أخيه، وبعد أن تتكرر الإيماءات والتلميحات على أن هذا الموت لم يأت عرضاً، وأن ميساك زوج سالومة ربما يكون قد وضع سماً فى الطعام، ولعله أراد أن يقتل به شخصاً آخر. بعد ذكر وقائع هذه الليلة المشؤمة ترد هذه الفقرة "ما زالت كلمات أبونا متياس تردد فى روحى... كأنه يقول بلسانى إلى الحبيبة الصغيرة التى كبرت بعد ذلك، وأصبح اسمها رامة، وظلت معى على آخر العمر:

"قزوى احتفى فى الليل، فى أول الهزيع، اسكبى قلبك كميها قبالة وجه الحبيب، سيجى قلبك بحجارة منحوتة من روحه، لا تجعلى قلبك خراباً لأنه لو كان هناك ما هو أسوأ من اليد المخضبة بالدماء فهو القلب المتحجر، لأنه يجب تنقية داخل الكأس أولاً حتى يكون خارجها نقياً" (ص ٨٠).

هل أتت هذه الفقرة فقط للحديث عن "اليد المخضبة بالدماء"، أم أن "القلب المتحجر" هو موضع البؤرة، ومن هنا يمكن وصفه بصاحب القلب المتحجر؟

إن عذابات سالومة ومرقص وميساك كلها تنبع من كون القلب مسكوباً، حتى وإن كان انسكاب القلب "قبالة وجه الحبيب" يذهب بهاء.

وما الذى يجعل الراوى يتذكر أو يذكر رامة هنا؟ هل لأن كل قصة حب أو فقد أو حرمان تجعله يعود إلى جرحه الخاص، أم لأن قصص الحب والافتقاد إنما توجذ أصلاً من أجلها، أى لأجل أن تبرر أو تحكى قصة حبه هو؟ أم لعل الفقرة تأتي - كفقرات أخرى فى هذا النص وفى غيره من نصوص خراطمية - كخاتمة أو نغمة مضادة Counterpoint أو دوبيت Couplet يتكرر محاوراً السرد أو معارضاً له، أو ربما يأتى التكرار فى صورة ترنيمة دينية للمحبوبة التى إليها يرفع العمل وتقدم الكتابة قرباناً لا يروم سوى أن يسكبه العاشق "قبالة وجه الحبيب". وكما هناك من تفسيرات أو تأويلات أخرى محتملة لهذه الفقرة، ليس بينها تأويل واحد نهائى يمكن الاعتماد عليه والثبات عنده، بل إن كل تأويل هو علامة تشير إلى طرق أخرى لإعادة التأويل ومن ثم إعادة كتابة النص.

المثال الآخر: الذى اخترته يصف فيه الكاتب أيقونة واحدة معلقة على حائط قلاية أبونا تاوفيليس، والأيقونة تصور نزول المسيح من على الصليب "ليس فى هذه البييتا القبطية القديمة دقة تشريحية بل وحده شطح الإيمان والألم، ساق المصلوب عجفاء ناحلة ملتوية تحت جسمه الذى يبدو قصيراً مضغوطاً بالنسبة للساق الأخرى المبسوطة على الجلجثة، مثقوبة ثقلاً أسود كبيراً تنز منه دماء لا تجف أبداً، والمريعات الثلاث أحطن به نائحات صغيرات القامة جداً ليس فى وجوههن الكاسفة نور القداسة بل حزن فقدان المقيم" (ص ٣١١).

لماذا الوقوف طويلاً عند هذه الأيقونة ؟ إن وجود هذه الأيقونة فى قلاية الأب تاوفيليس هو أمر متوقع، وطبعى أن تكون الأيقونة قديمة يغطيها "تراب القرون" وتظهر عليها عوامل الزمن والخشونة وشظف العيش فى هذا المكان، فلم يطيل الكاتب وقوفه عندها ويتأملها بعينه هو، إذ لا يتوقع أن تكون لدى أغابايوس أى حافز أو مبرر للوقوف عند الأيقونة والتعليق على ما ليس فيها من "دقة تشريحية" وما لا تظهره وجوه المريعات الثلاث من "نور القداسة" (٣).

فإذا لم يكن هناك مبرر سردي واضح لوجود هذا الوصف، كما أنه لا يكشف جديداً بالنسبة لشخصية الزائر أو المقيم فى المكان، فإن علينا أن نبحث عن تأويل رمزى لوجود الأيقونة وللوصف التفصيلي لها. ولعل أحد مفاتيح تأويل هذه الفقرة هو فى وصف الكاتب لساق المصلوب المثقوبة "ثقلاً أسود كبيراً تنز منه دماء لا تجف أبداً" (ص ٣١١)، وهذه العبارة الأخيرة لا تعد وصفاً واقعياً للأيقونة، فالدماء التى "لا تجف أبداً" ليست بأى حال دماء المصلوب فى الأيقونة، لكنها ربما تكون دماء المصلوب بمحبته لعازر /أغابايوس، ودماء الشهداء من كل ملة ولون، المناضلين من أجل العدل والحرية.. الإخاء والسواقة.. الحق والخير والجمال، مهما اختلفت الشعارات وتباينت المعتقدات والاتجاهات يبقى جوهر واحد للشهادة: التضحية من أجل قيمة أو مبدأ لا يرتبط بمصلحة أو تحقيق منفعة شخصية.

وقد يقودنا وصف تعبير الألم على وجه المريعات الثلاث إلى تأويل آخر لهذا الدم الذى لا يجف، فهو قد يكون دم الضحايا سالومة ومنة وكل شهيدة سفك دمها سداة المعبد وحراس القيم والعقيدة ولعل المصلوب هو الراوى أو الكاتب. وهو مثال قائم بينهما أو منهما معاً، وتكون وجوه

الريعات الثلاث وجوه النسوة اللواتى وإن لم يكن فى وجوههن "نور القداسة"، فإنها تظل مع ذلك مضيئة بنور الألم و "حزن فقدان المقيم".

هل هذا التأويل يصل بنا إلى أى درجة من درجات التشيع والرضى؟

لا أعتقد، إذ تظل تراودنا فى هذه الفقرات - وفى غيرها الرغبة أيضًا - الرغبة فى مزيد من الكشف الذى هو أقرب للخفاء. وفى كل مرة تقترب من اكتمال التأويل، تكشف مزيدًا من النقص والحاجة إلى التأويل، وكأنها لون من "مهاجمة المستحيل" التى تستحيل دائمًا إلى كشف عن مستحيلات أخرى تراودنا عن النص والمعنى.

الهوامش :

١. إدوار الخراط: صخور السماء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠١١، ج١.

جميع الإحالات الموجودة فى الدراسة مستمدة من هذه الطبعة، ونكتفى - هنا - بذكر أرقام الصفحات فى المتن.

١- ومع ذلك ، فقد جاء هذا الاعتراف فى سياق حكاية حكاها أغاييوس / لعازر الراوى (الناقد).

٢- الغنوصية Gnosticism.

اتجاه دينى يذهب بعيداً عن الالتزام بالتأويل الحرفى للنص، وبالرغم من شيوع ارتباط اللفظة بمعانى الفهم والمعرفة، إلا أن المعرفة الغنوصية تختلف أشد الاختلاف عما ندعوه بالمعرفة، فالسمة الأساسية للغنوصية هى الإيمان بمعرفة باطنية وسرية تأتى عبر نوع من الوحي أو الإلهام الربانى وترتبط بمجموعة من الرموز والطقوس الدينية الخاصة، وقد شاعت الغنوصية المسيحية فى بداية القرن الثانى الميلادى، وقد يكون للاتجاهات المسيحية هذه أثر على ظهور الغنوصية الإسلامية فى بعض الاتجاهات الصوفية والفرق الشعبية الأكثر راديكالية. إلا أن الغنوصية المسيحية - كالغنوصية الإسلامية - تدين بشكل كبير للأديان الشرقية التى نمت وانتشرت قبلها بقرون طويلة فى الهند وفارس.

الأغنوصية Agnosticism

هى لفظة اخترعها ألدوس هكسلى، للتعبير عن موقف اللانفى واللاإيمان تجاه مختلف القضايا الدينية والميتافيزيقية، وعلى رأسها الوجود الإلهى وطبيعة هذا الوجود وعلاقته بالحياة البشرية.

٣- قد يكون لعازر هو الذى توقف عند هذه الأيقونة طويلاً (الناقد).

## كتابة على الكتابة صخور السماء: صخور الروح

### إدوار الخراط

عندما أنظر إلى روايتي "صخور السماء"، الآن، وقد فرغت من كتابتها (هل أفرغ أبداً من كتابتها؟) فلعلني أراها تقع في بؤرة مركزية من تجربتي في الكتابة. ثم يؤر أخرى بالطبع لعلها لا تقل "مركزية" (هل يعني ذلك أن كتابتي متعددة المركزيات؟) منها، كما هو واضح، ثلاثية: رامة والثنتين، الزمن الآخر، يقين العطش. أو ثلاثية الاسكندرية: ترابها زعفران، يا بنات اسكندرية، اسكندريتي. أو ثلاثية: رقرقة الأحلام الملحية، أبنية مطايرة، حريق الأخيلة أو - أخيراً - رباعية: اختناقات العشق والصباح، مخلوقات الأشواق الطائرة، أمواج الليالي، اختراقات الهوى والتهلكة.

هل من المهم حقاً أن "صخور السماء" ظلت تشغلني تقريباً منذ أن تكون لدى ما يمكن أن أسميه الوعي القصي؟ ولكنني منذ نحو خمسين عاماً - فقط - بدأت الإعداد الفعلي لأرشيف الرواية الذي تراكم منه ما يكون مكتبة كاملة قرأتها طوال السنين ولم أنظر إليها إلا في النزr اليسير أثناء الكتابة التي استغرقت شهوراً قلائل.

أتصور أن ثم بؤرة مركزية في قلب "صخور السماء" من ناحية أخرى. هي خبرة لا أقول "واقعية" فقط بل هي "خبرة حقيقة". ومثل كل حقيقة - فيما أظن - فهي مراوغة، متعددة الجوانب، متعددة التأويلات.

هي خبرة التعميد، أو ما نسميه عادة التنصير - في المسيحية - عندما كنت في السابعة من العمر، ويعرف الأقباط أن أطفالهم يعمدون - عادة - في سن مبكرة جداً، في السنة الأولى أو الثانية على أكثر تقدير، لكن ذلك لم يحدث معي.

كان لي أخ لم أعرفه قط، ولد قبلي بثلاث سنوات، يوم السبت ١٦ يونيو ١٩٢٣ الساعة السادسة مساءً؛ وبعد أن ولدت أنا بأربعة عشر يوماً، مات في ٣٠ مارس ١٩٢٦ بعد منتصف الليل بنصف ساعة.

وخشية من أبي أن أموت أنا أيضاً نذر للملاك ميخائيل، رئيس الملائكة، أن يكون تنصيري في دير به بأخميم، حتى لا يلحق بي ملاك الموت. عشت طفولتي الباكرة في ظل ذلك النذر، ذلك الطقس السحري. لم يكن السفر من الاسكندرية - حيث ولدت في غيط العنب - إلى أخميم في الصعيد الجواني أمراً ميسوراً، ظل يؤجل عاماً وراء عام، حتى بلغت السابعة، وقد احتد وعبي مرتقباً ساعة الخلاص بالتعميد في دير الملك ميخائيل.

حتى جاءت الساعة الموعودة وسافرنا إلى أخميم، وإلى دير الملك ميخائيل، وفي اللحظة التي أغرقتني فيها مياه الجرن المقدسة لم أشهق ولم أغص بالماء، بل انفتح أمامي أفق لا نهاية لشاعته وسطع على نور باهر لم أر لبهائه وجماله مثيلاً من قبل ولا من بعد: نور غامر بهيج ملأ السماء والأرض، وسمعت رقرقة أجنحة الروح القدس.

ما أريد أن أقوله من هذه الحكاية أنني منذ تلك اللحظة كأنما أريد أن أثبتها - لا أقول أخلدها ولا شيئاً من هذا القبيل - ولكن عمق الخبرة وما قد أسميه إعجازيتها كانت دائماً تغلّ يدي عن كتابتها، وإن ظلت تراودني بلا انقطاع.

فيما بعد، عندما برئت من سطوة الأسطورة (هل حقاً برئت منها؟) كان بإمكانى أن أفسر هذه الخبرة تفسيرات "عقلية" أو إن شئت "مادية جدلية" أو "سيكلوجية" وهكذا، لكن هل يقلل ذلك من روح الخبرة وروحها؟

وبعد أن كنت مضطرم الإيمان محتدم التدين، فقدت ذلك - ولعلنى ما زلت أفقده - تحت سطوة أسطورة أخرى وإيمان آخر هو الإيمان بالعقل، ولكنه العقل الذى ينبض بحرارة القلب والحياة دون أن يفقد نأمة من قوامه العقلى الصلب.

لعل أحد الحوافز على كتابة "صخور السماء" هو على وجه الدقة مساءلة هذا الإيمان الزدوج : الإيمان المفقود والمفتقد والإيمان المائل الماخيل الذى لا ملاذ غيره، على هشاشة هذا الملاذ قريبة الصلة جداً بهشاشة الحياة نفسها.

أسئلة الإيمان تشغل مكاناً أساسياً فى "صخور السماء"، لكنها تظل أسئلة وليست يقينيات. وأظن أن من يخطئ تلك الروح التى أسميتها "أغنوصية" يخطئ كثيراً فى تلقى "صخور السماء" ومع ذلك فإن ثم روحاً غنوصية تسرى فى تضاعيف ذلك النص الذى يتناقض مع نفسه ويتسق معها فى الوقت ذاته، أليس المأمول دائماً أن يكون الفن هو سيد التناقضات، وأن له منطق الذى يتجاوز المنطق الأرسطى السائر على سننه. تكاد الأغنوصية - وهى ضد الإشراق العرفانى اللدنى فى الغنوصية - أن تكون فى "صخور السماء" هى نفسها نوعاً من الخبرة الصوفية أو السرية، مع أن الأغنوصية يفترض أنها قائمة على عقلانية صلبة، بل هى بالفعل عقلانية واعية تمام الوعى بعقلانيتها. فإذا كانت الدوجما المسيحية تستعصى على هذه الأغنوصية، فلعل ثم شيئين يندرجان تحت أجنحة الغنوصية المرفوفة: هما فتنة الطقوس والرموز الفنية الخصيبة خصوبة لا تكاد تحد، فى السياق القبطى الذى يمتخ من يتابع الأسطورة - والطقوس، والرموز - المصرية الفرعونية بكل زخمها وثرانها. سحر هذه الرموز الطقوس الأسطورية يلف "صخور السماء"، فيما أمل، بما ينعم خشونتها وبرق صلابتها، وليست "السماء" هنا إلا سماءً داخلية وإنسانية بالتحديد وإن كانت من غير حدود. وهو ما يقضى بى إلى الأمر الثانى الذى لعله - أيضاً - يشغل مكاناً أساسياً فى هذا النص، وهو أن القدسى والأرضى، الإلهى والإنسانى هما واحد بلا انفصال، لا لحظة ولا طرفة عين. ذلك بالطبع هو لب العقيدة الأرثوذكسية المونوفيزية، لكنها فى صخور السماء - كما أرجو - إنما تأتى فى سياق غير "عقيدى" على الإطلاق.

هل هذه الأرضية أو الخلفية الفكرية تتنافى مع الانسيابية المفترضة فى القصص؟ هل "الأفكار" تعطب أو تضير العفوية المزعومة فى السرد الروائى؟ فهذا السرد لا يمكن أن يكون "عفويًا"، فى نهاية التحليل، وإن كان من الممكن أن يكون سطحياً أو هفواً أو خفيف الوزن، فلا شأن لى به عندئذ، ذلك أننى أتصور - بنوع من اليقين - أن الروائى الحق - أو الفنان الحق - لا يملك إلا أن يكون فى سعيه هذا البحث الفكرى، أو هذا السؤال الفلسفى، فلعل بعض ما يصيب كثيراً من الأعمال الروائية الشائعة بالهزال والضمور، بل بالجذب والنضوب، هو هذا بالتأكيد، أى: ذلك التصور المغلوط أن الفن ينزل أو يصعد من أعماق الفنان التى هى بريئة من التفكير العقلى، لأنها ملهمة و"عفوية" و"طبيعية" كما لو كان هناك شق حاسم أو طلاق بائن بين الفن من ناحية، والتفكير وأعمال العقل من ناحية أخرى.

المطلوب من الفن، فى هذا الزعم، أن يكون بريئاً وساذجاً و"شاعريًا" وفطريًا.. هذا الوهم الذى أصاب كثيراً من إنتاجنا بكثير من الفقر، والهزال، وعدم الكفاءة - مجرد عدم الكفاءة - وذلك لا تجده عند الفنانين أو الروائيين أو القصاصين الحقيقيين بالذات، ولا عند الشعراء، إن وراء كل شاعر عظيم مفكر - بدون استثناء - أيا كان فى كل الحضارات، وفى كل الثقافات سوف تجد أن الشاعر الذى لا يغذى الفكر فته هو من يسميه النقد بـ "الشاعر الصغير" قد يكون غنائياً فى بضع قصائد محددة لكن ذلك قصاره. أما الشاعر الكبير فهو - بالضرورة - مفكر كبير. لا أزمع أنه يكون - بالضرورة - مكوناً تكويناً فلسفياً ومدرباً تدريباً عقلياً.. ولكن هناك هذا الظلم الذى يغذى النظامين معاً: نظام الفكر، ونظام الفن: هذا الظلم إلى المعرفة لابد أن يكون قائماً، ولهذا أيضاً تجد كبار

المفكرين فنانين وشعراء على نحو ما، وبمعنى ما، ففي عملهم هذه الحرارة والإلهام، أو ما نسميه: "مفاجأة الإلهام". المفكرون والفلاسفة يعقلون ذلك - إذا شئت - ويمنطقونه ويضعونه في نسق فكري محكم. أما الفنانون والشعراء فيجرحون به عن هوى واحتدام لكن به وليس بغيره.

ومع ذلك كله - فمن المسلم به - أن الخيرات الحياتية أو خبرة الحياة - بكل ما فيها - هي ينبوع العمل الفني الذي لا ينضب، لا أعنى مجرد نقل هذه الخبرة الحياتية، أو حتى ترجمتها إلى سرد قصصي، وإنما أعنى وضعها في سياق آخر، مع إثرائها بشطح الخيال وصنعة الفن، في الوقت نفسه، فلا يكون العمل الفني مجرد "سيرة ذاتية" حتى لو كانت سيرة ذاتية مقفلة، إذ أن المتخيل قد خامرها حتى النخاع وإن كان في نهاية الأمر "سيرة ذاتية" بمعنى من المعاني، ولكنه ليس توثيقاً لأحداث محددة في حياة الفنان، وإنما - لعله - أن يكون استخلاصاً لعمق التجارب الحياتية الشخصية، والجماعية أيضاً على نحو من الأنحاء، استخلاصاً لجوهرها وصياغةً جديدة لها، هذا ما أرجو أن يكون قد حدث في "صخور السماء" أو في غيرها من كتاباتي الروائية أو الشعرية أيضاً.

"هل إذا كشفت قلبي تنهار على" أعمدة الوجود ويغيض عنى ما في يدي من نزر العطايا" (صفحة ٢٨٠ من "صخور السماء") أم أن انكشاف القلب تحت نور عقلانية ما، هو الذي يقيم أعمدة وجود النص، ويملاّ اليدين بفيض من العطايا؟

من يدري؟ لعل "صخور السماء" كانت الطريق الذي اختطه نسر الكتابة الجارح نحو سماء داخلية، طريق أمل أن يسير فيه قارئى معي.

ولعل "صخور السماء" إذن هي المسائل - أو الأسئلة - التي حوّم - وما زال يحوّم - هذا النسر حولها طول الوقت - ولعله لن يحط على أية صخرة منها ولن يفرغ أبداً من نهش كبدها.

فما هي أزمة هذه المسائل، أو هذه الأسئلة أو على الأقل بعضها؟ لعل منها مسألة المسيحية الأرثوذكسية القبطية على التحديد، سؤال عقيدتها يشغل حيزاً أساسياً في الرواية، وخاصة مسألة توحيد الإنساني والإلهي، أى تقصص الإله في الإنسان: في يسوع المسيح ثم في كل إنسان، أى بعبارة أخرى تجسد المطلق في النسبي تجسداً أبدياً وأنيباً لا ينفي عن أيهما خصوصيته وكماله، وربما وجود المطلق - فقط - في النسبي وليس "خارجه"، ففي فعل "التجسد" وهو حوارية مشهيدة سردية طويلة عكوف قصصي مستند إلى خلفية من التأمل على أن الله في الإنسان، بل ليس في الإنسان إلا الله - ربما - أو أن الله ليس إلا في الإنسان، على ما في ذلك كله من سر لا يفسر ولا يؤول بل ليس "يقال" أصلاً لأنه وراء نطاق التفكير ونطاق القول، ولا قوام له - في هذا النص - إلا بإيمان المحبة، وربما المحبة التي هي قوام الإيمان.

في هذا السياق نجد أن المقدسات في حياتنا تمتزج أو تتحد بالأرضيات، الروحانيات - بما في ذلك ممارسات طقوسية - تجد لها مساحة واسعة في الحياة المادية اليومية، ولعل الفاصل ليس كبيراً عندنا - وعند هذه الرواية - بين القدسي والدنس في الحد الأقصى، أو بين القدسي المتعالى واليومي المبدول في الحد الأدنى.

وما بى حاجة للقول أن القدسي هنا ليس دينياً أو "عقدياً" فقط، بل هو ليس السمات المتوارثة والسلفية فقط، ومن باب أولى ليس هو المعتقد الديني فقط، بل ربما كان أشمل وأعق وأدق، فإذا كان جسد الإنسان مباحاً فهو مقدس بالقدر نفسه، وإذا كانت النشوة الجسدانية حسية بامتياز فهي أيضاً صوفية وخبرة سرية روحية بامتياز، فالمطلق هو أساساً - وبالقصر - نسبي وإنساني، وما من ثم خارج الإنسان إلا هذه النزعة التي تريد أن تخرج عنه في الوقت نفسه لتتجاوز الشرط الإنساني، وتقلت من المحدودية الإنسانية، هذا التناقض الذي لا يرتفع ولا يمكن رفعه، بلغة المناطقة، هو تلك العلاقة بين المقدس وغير المقدس، هو صخرة سيزيف الذي لا يمكن رفعها ولا يمكن حطها.



من تلك الصخور سؤال الحرية، حرية الإنسان الفرد النابعة عن قيمة الإنسان الفرد - كل إنسان فرد، كما ترسيها المسيحية الأولى التي تنفي الطبقية نفيًا تامًا في مقابل الفصل أو التفرقة الأثنية بين المواطن والبربري، أو بين: الأثيني الحر والعبد، والتفرقة الرومانية الماثلة، ثم الفصل العنصري من أيام الاستعمار الأوروبي حتى أيام الاستيطان الصهيوني، مرورًا بالتوتاليزيانية الستالينية أو الآرية الهتلرية، لكنها: قيمة الفرد عندى - وفى الصخور - قيمة مرتبطة بمفهوم للعدالة يتجاوز العدالة الاجتماعية إلى ما يتردد فى الرواية أكثر من مرة عن سؤال ماهية ومعنى "العدالة الكونية" أو العدالة الميتافيزيقية، عن ضرورة الشر والمرض والألم والموت، الحرية بالمعنى الأعمق والعدالة بالمعنى المطلق، تلك صخرة الصخور جميعًا: قيمة الإنسان الفرد - كل إنسان فرد، عينى، غير متروك فى العموميات المجردة - قيمة لا يمكن أن تهدر، وحقه فى الوفاء بإمكانياته الداخلية منها: الروحانية، والاجتماعية على السواء، وهى إمكانيات لا تكاد تحدها حدود، مرتبطة كلها بقيمة العقل - العقل الحار - وقبول قيم إنسانية تتجاوز العقل، وإن كانت لا تتجاوز الإنسان ولا تنبع أو تصب خارجه.

هل فى الصخور، وراء هذه الخلفية التى توشتك أن تكون ميتافيزيقية، مسألة ما يسميه النص، وما أدعوه بالأخلاقية الضرورية، التى لا ترتبط بالثواب أو العقاب، بل هى ضرورة فى حد ذاتها" لا تستند إلى قوة خارجية أو متعددة بل هى مكتفية بذاتها، نابعة من الإنسان نفسه؟ أتصور إذن أن هذه الأخلاقية قد لعبت دورًا كبيرًا - إن سلبيًا وإن إيجابيًا - فى هذه الرواية، ولا أظن أن أحداث القتل أو الموت قد جاءت اعتباطًا، وكأنما هى إنفاذ لقانون خلقي صارم هو فى الوقت نفسه معيار للحياة الإنسانية - ولست أعنى بها، بطبيعة الحال، أخلاقية المواضع الاجتماعية وإن جاء ذكرها فى الرواية، بطبيعة الحال، ولكننى أعنى منطقة أولية من الحياة، ولعلها الحياة على إطلاقها وليست حياة الإنسان فقط فى زمن محدد ومكان محدد، بل هى كذلك بالتأكيد إذا نظرنا إلى الحياة فى سلسلتها الواحدة الممتدة من أول المادة غير العضوية حتى احتمالات المستقبل الذى لا نعرف لها كنهًا - فى هذه المنطقة الأولية من الحياة تسود قوانين هذه الأخلاقية التى يوصى إليها النص، على نحو يقترب من صوفية الإخاء الإنسانى، بل الكونى، وهى أخلاقية التكافل والقربى الحميمة، أخلاقية حذف الفضول والزيادة والحشو، أخلاقية الانسجام والتناغم بين الجزء والجزء، وبينه وبين الكل الحى، أخلاقية الحرية، والعفوية، والتلقائية التى تضع لنفسها قانونها - هى لا غيرها التى تضع قانونها - وهو بالطبع قانون الآخرين - أخلاقية الصدق وشجاعة قبول ما فى الصدق من إثم وخطيئة وزيف، قصدًا إلى تعميق الصدق وتجاوز الإثم والخطيئة والزيف، ولعنا نستطيع على الفور أن نرى فى هذه الأخلاقية نسقًا جماليًا، ولعل هذا النسق الجمالى مندمج بلك القوانين الأخلاقية.

لعل فى هذا الطرح التقديرى ما يضىء السرد القصصى فى الرواية ولعله أيضًا إحدى "عقائد" النص المطروحة دائمًا للسؤال.

ثم "صخور" أخرى فى هذا النص، لعلها واضحة وقوية الحضور، منها مسألة الشبقية وعلاقتها بالعنف وارتباطها - أيضًا - بتلك الأخلاقية الضرورية، ولست بحاجة أن أقول إن "الصخور" (أو الأسئلة) ليست جزأً معزولة عن بعضها بعضًا، بل لعلها تُفصّل إلى بعضها بعضًا "هل نقاء الحب ممكن أم لا مفر من أن تفرقه الأمواج الملوثة؟ لكنها لن تشوبه ولن تضرير جوهره، الحب إذ يقترب بشهوات الروح والجسد إنما يحياه من قال إن الشهوة آثمة ومحرمّة؟ لعل فيها خيرًا أسمى من كل أقوال وأفعال المترصنين وسدنة التحريم والتأثيم. لعل فيها بهجة هى فى صميمها نشوة لا يمكن أن تغالب. بل كتكتسح كل شيء، كل شيء، نشوة فعل الحياة" (ص ٢٨١).

أظن أنه ليس فى "صخور السماء" إثنيية بمعنى وضع الشيء مقابل تقيضه - وإن كانت الرواية لا تطمح فى الإجابة عن هذا التناقض - بل إن الروح الأعمق فى النص يميل إلى تغليب جانب السؤال، ولعل السؤال هو غير الطرح "المانوى" الإثنيى، أى أن السؤال هو غياب اليقينية التى هى الأساس الجوهرى للطرح الإثنيى.

أَتصور أن السؤال ظل قائماً باستمرار في "صخور السماء".

أظن أن عمل الفن الحق ليس في الإجابة ولا في طرح اليقين مقابل اليقين، وهو ليس بطبيعة الحال تقرير أية قضايا عقلية، أعني بذلك "التقرير" بل هو صياغتها، حتى لو جاءت في صيغة تقريرية صياغة فنية، ملتزمة بنسيج سردى أو شعرى التحاقاً ليس هو التناغم الكامل ولا هو التنافر الكامل، بل إن عمل الفن - وأمل أن يكون ذلك عمل هذه الرواية - هو كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصى هذا السؤال، سواء أكانت هذه المتابعة تنصب على مساءلة الكون، والمصير، أم القدر الإنسانى، أم الوضع أم الشرط الإنسانى، وعلاقته بالإلهى، ودلالة الوجود والفناء. وهكذا، أو كانت المسألة تقع على الأوضاع الاجتماعية، افتقار العدالة والكرامة الإنسانية وتوكيدهما باستمرار دون إغماض العين عن وجود الشر، ميتافيزيقياً، خلقياً، واجتماعياً، أم كانت المسألة تعكف على المعاناة الحميمة للإنسان، مكابדתه خبراتٍ تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبعالمه حتى انطفاء هذا الوعي، خبرة الحب والمرأة، والصداقة، أو المعادة، الخصومات والمؤازرات، خيرة الموت أو تجرع كأس الموت، معاناة الأحياء والقربيين إلى النفس أو سعاداتهم، وما يجرى هذا المجرى من الخبرات التي تشكل لحمة الحياة وسداها. لست أشير إلى تجريدات ومفاهيم "عقلية" بل أتكلم عن وقائع أو تجليات للواقع.

أَتصور أن السعى إلى وضع هذه المسائل وضماً سردياً وفنياً هو المسعى الذى جاهدت في سبيله "صخور السماء"، هو سعى إلى معرفة وإلى جمال ليس أيهما مبدولاً ولا مقررًا، لأن الركون إلى المقرر أو المكرس أو المسلم به، والاستقامة إليها، هو الزيف بعينه.

أقول معرفة وأعني بها معرفة في سياق الفن، هي غير المعرفة في سياق الفكر وإن كانت تمت إليها بصلة وثيقة، فالوسيلة أو الأداة فيهما مختلفة، وأظن بالتالى أن المحتوى فيهما غير متطابق.

أظن أن معرفة في الساحة الفنية لا تتأتى إلا عن طريق الخبرة الفنية نفسها، لست أتصور أن "صخور السماء" باعتبارها عملاً فنياً، هي نتاج منتج مغلق على ذاته، مدور مثل صيغة نهائية محكمة التمام، بل أمل أنني قد ألقيت بها لقارى أدعوه أن يدخل معي إلى ساحة المشاركة بل إلى ساحة الخلق الجديد مع كل قارى ومع كل قراءة، ومن هنا - فيما أقدر - تجيء "المعاني" (إذا صحت الكلمة) متعددة الطبقات متعددة المستويات قابلة لتعدد التأويلات، ومن ثم فإن كل ما أفعله هنا قد يكون مجرد مقاربة، فما أظن أنني أستطيع اختزال "صخور السماء" إلى عبارات تقريرية أو أن أترجمها - بالضببط - إلى صياغات فكرية، إنما أنا منذ أن بدأت هذه الخواطر والتأملات أحوم حولها، فإذا دعوت قارئاً إلى "صخور السماء" فإنما لأقول له: تعال معي، نسأل معاً كيف نسأل، وماذا؟ غمّ نسأل. تعال معي في رحلة البحث هذه التي لا تنتهى - بطبيعتها - إلى خواتيم، إلى نهايات، إلى إغلاق الأبواب. بل تتفتح فيها الأبواب عن أبواب أخرى - أو هكذا أرجو - وتؤدي الآفاق إلى آفاق أخرى، غير مسبورة، باستمرار.

إذا كانت ثلاثية الاسكندرية في تقدير أكثر من كاتب هي النص المرفوع إلى الأم، بأكثر من المعنى الفرويدى الذى هو معقد ومركب وله أكثر من مستوى على أى حال، فإن "صخور السماء" في تصوّر نص مرفوع إلى الأب، هل هو "قتل" للأب بالمعنى الذى نجد فيه البدائى "يقتل" الطوطم، أى يستوعبه، أو بمعنى: "هذا جسد ذبيحة لكم هذا دمي مسكوباً لكم"، وإذا كانت ثلاثية الإسكندرية هي سؤال الأفق الساجى - أو الموار - المفتوح على اللانهايات، أفق البحر والمصير والمجهول، تلك الحاففة الهشة القلقة فإن الصخور هي سؤال أخميم، سؤال الصعيد، والصعيد هو رسوخ مصر وشموخها وعظمتها الساحقة، بذرة الحب الصلبة التي لا تنكسر، الوشيحة الحية التي لا تنقطع أبداً بينى وبين الحياة نفسها، عراقة مصر الضاربة حتى أعماق الأعماق. أرض الأسطورة الراجعة إلى ألف ألف عام، التي لا تموت، العرش الحقيقى الوطيد لآلهتى الحقيقية الوطيدة: النيل حابى في مطلق جلاله أو وداعته، الشمس رع المحرقة المخصبة فى آن، حوريس الباحث عن العدل، وأوزيريس صاحب الموازين، إيزيس العاشقة الرؤوم، والمسيح

الشهيد المصلوب، والعذراء الإلهية، كلهم معاً، تربة المقدسات وملاذ الأولياء والرهبان وأبناء الحق والشهداء بلا عدد، وهو أيضاً صعيد العنف المركب في صلب نسيج الحياة، صعيد الشهوات الضارية والانتهاكات المكبوتة أو السافرة التي لا تقال، هؤلاء الرجال - كالصخور - عتاة لا يهتزون، وهاته النسوة - كالصخور - لهن سطوة ورقة قلب لا تضارع، تحت سفوح جبال الصعيد، يقع ذلك الخط الذي ترسمته "صخور السماء" توسدته أجيال وأجيال من أهلى وناسى عبر الدهور السحيقة حتى الآن، صنعت منه خصوبة الحياة وخلودها - على نحو من الأنحاء - فى قلبى وحشة الصحراء وخوازمها المخيف المروع. تحت حافة أثقال الصخور. مصر فى "صخور السماء" ليست فيها - فيما أرجو - رخاوة ولا مجرد طيبة قلب، وإن كان ذلك فيها أيضاً، ليست فيها مسالة ورضى بالقدر المكتوب ولا مجرد لين جانب، صلابة الصخر ودسامة القرية معاً، لا نهاية الصحراء المشققة وركن المأوى تحت التخيل والنوم، سموق أسوار الدير وهشاشة المصلى المفروش بالحصير على ضفة النيل (حتى لو لم يأت مشهدياً فهو كامن فى خبيثة النص) الخالد العرصى معاً. الأبد واللحظة الهاربة معاً. نشوات الحس وابتهالات القلب الممزق معاً، وقبول الموت - هو استشهاد - فى انسحاق العشق وكبريائه معاً، فى أخيم بلد الإله مين، إله الخصوبة، إله الإيروطينية، بانوبوليس مدينة بان الإغريقى إله الموسيقى والعربة وأصل الكون معاً.

أتساءل أحياناً: هل الضوء اللانهائى الذى رأيته وغمر النص على جرن المعمودية، فى دير السلاك ميخائيل على جبل أخميم الشرقى، ليس إلا الضوء الذى فى داخلى، وهل استضاء به النص؟

فى "صخور السماء" أسئلة عن الزمن واللازمنية، أسئلة عن الشعر، وعن أنه ليس للجسد - ولا للموت - لغة، ومع ذلك فإن اللغة هى التى تراود تلك الساحات التى هى منطقة العما حتى ليكاد الشعر بذاته أن يكون خيرة حسية روحية معاً - كالعشق - لكنه بما أنه "ينقال" يظل فى أسر أنه "يكاد"، ولا يستحيل إلى تمام كامل أو نوبان تام فى الخيرة ومع الخيرة، لكنه على أى حال يتخطى حدود ساحة اللغة ويكسر محدوديته، ويكاد... يكاد يكسبها ثراء الخبرة التى لا تنقال. ليس ذلك كله صخرة غير قابلة للكسر من "صخور السماء"؟ (ص ٣٢).

هل انكسرت محدودية اللغة فى هذه الرواية؟

وهل انكسرت محدودية، وصرامة تسلسل الزمن؟

أقدر أن المونولوج الداخلى الذى يكون صلب هذه الرواية - وإن تحت قناع أو حتى حقيقة الحوارية - إنما هو ترجمة روائية لأن وعى النص بذاته - مثله فى ذلك مثل وعى "الإنسان" بذاته وبالأخرين معاً - هو حقيقة أولية جذرية لاشك فيها، حقيقة لعلها تتجاوز الكوجيتو الديكارتى، وإن كانت تشتمل عليه.

هل تيار الوعى إذن - هنا وفى غير ذلك من كتاباتى - لا يقتضى فقط تداخل الماضى والحاضر والمستقبل، بل ينغى مقولة Category الزمن نفسها، أى أنه مقاربة نوع من اللازمنية قد نجد شيئاً شبيهاً بها فى الحلم، وفى نطاق ما تحت الوعى، كأن النص لا يدور فى سياق الزمن المتعارف عليه، بل إن له سياقاً زمنياً لا يعترف - أولاً - بانقضاء الزمن، أى بدثور الماضى، الماضى هنا حاضر دائم الراهنية، كما لا يعترف هذا النص بأن ثم فى المستقبل زمناً لم يحدث بعد، لا يعترف أو لا يعرف هذا السياق أصلاً، الزمن عنده لحظة متجددة أبداً، هو حاضر أبداً، وللمفارقة فهو إذن ليس حاضراً (لأن الحاضر لابد أن يكون له ماض، ذلك كله منتقب من الأصل) هو إذن خارج السياق التسلسل، من هنا تأتى اللازمنية" كما يأتى انحصار الزمان والمكان والوعى بهما فى وحدة حياة نصية ليس لها موقع زمنى. ومن ثم يأتى سؤال الصيغة الحوارية - حتى لو كانت حواراً مع الذات، هل هذه الحوارية التى تدخل أحياناً فى صلب السردية تؤتى أثراً ضرورياً يخلخل من صرامة الوعى بالذات ويعدل من خصيصتها الحميمة؟ هل هى تشير إلى وجود "الأخر" وتؤكد. الآخر أيضاً ليس واحداً ولا هو قالبى مُصمت وعام، بل ثم صور لا تكاد تُحد للآخر، كلها تشير إلى حقيقة أخرى بدائية وجذرية لاشك فيها أيضاً، حقيقة لا تحتاج معرفتها إلى برهان

خارجي، حقيقة أن هناك "الآخر" أو تجليات توشك أن تكون لا نهائية للآخر، حتى لو كان "الآخر" مستنبطاً في الذات، فهل ثم وجود للذات مغلقة على نفسها، نقية من شوب أو من خصب وجود آخر؟

ليست هذه - أيضاً - صخرة من صخور السماء: صخور الروح لا تنكسر؟

في سياق آخر فإن "الرسائل" التي تُنقَط السريان السردى للرواية لا تمثل فقط شرياناً درامياً مضغوئاً بالسرد - فيما أرجو - بل لعلها أيضاً تدخل إلى الرواية عنصر "القضايا الصغرى" - إذا صح التعبير - في مقابل "القضايا الكبرى" - إذا صح التعبير مرة أخرى - وهي بطبيعة الحال ليست "صغرى" بمعنى أنها قليلة الأهمية، بل فقط بمعنى أنها هموم ومشاكل وأحداث الحياة اليومية، الأرضية والتفاصيل "العادية" (هل ثم شيء عادي إذا مسته عصا الفن السحرية؟ إن كانت قد مسته!) بل من باب أولى هل ثم شيء "عادي" مبتذل، غير مهم، على الإطلاق؟ أتصور أن كل شيء، وأي شيء، مهما كانت "عاديته" أو بتقييم خلقى مضمحل "تفاهته" هو في حد ذاته له جسامته وخطره وقيمه وفقاً لموقعه في سياق الحياة، أو سياق الفن.

فهل هذه المسألة - أيضاً - صخرة من صخور سماءٍ داخلية متوهجة بشفقٍ لا ينطفئ؟

الهاتف الإلهي وحدس الشاعر  
محمد عبد الله الجعيدى

---

السرد المكتنز  
نحو تحليل ثقافى للسرد  
أيمن بكر

---

نزعة أدونيس الإنسانية  
استعارة شعرية مضللة  
محمد خلاف

---

محتوى الشكل فى الرواية المصرية  
علاء الديب نموذجاً  
محمد حسن عبد الحافظ

محمد عبد الله الجعدي

حول الصياغات المختلفة للتجربة الدينية وتجسدها المتعددة في التاريخ والواقع ، يدور جزء كبير من شعر الأب إرنستو كاردينال عامة وديوانه "هاتف إلهي فوق مانجوا" خاصة ، وحول هذه القضية أيضًا ، يدور مقال "الشاعر النيكاراجوى ليونيل روجاما".

ففي مدينة غرانطة (نيكاراجوا) ، ولد الشاعر إرنستو كاردينال سنة ١٩٢٥ لأسرة معروفة في عالم الشعر والفكر ، أنهى المرحلة الأولى من دراسته في نيكاراجوا ، ثم توجه إلى المكسيك فواصل دراسته الجامعية ، وحصل على درجة الماجستير في الآداب حول موضوع "الشعر النيكاراجوى الجديد". وفي سنة ١٩٤٩ نراه يواصل دراسته في جامعة كولبيا بنيويورك ويتخصص في الأدب الأمريكى الشمالى ويدرس الإنجليزية بعمق فيتأثر بشعر عزرا باوند تأثراً كبيراً ، وفي عام ١٩٤٩ نفسه ، أصدر أول مجموعة من قصائده المختارة تحت عنوان "الشعر النيكاراجوى الجديد". وفي سنة ١٩٥١ يعود إلى نيكاراجوا فيكتب أعمالاً من بينها قصيدته "المضيق المريب" وقصيدته "هجائيات" التى بسببها أصبح مطلوباً لدى السلطة. فاضطر إلى الاختفاء وشارك فى الإعداد لثورة ١٩٥٤ :

ويكشف سوموثا مخطط الثورة قبل انفجارها فتقع الكارثة على رأس نيكاراجوا عامة وعلى رأس من اشتبه فى اشتراكه فى المحاولة خاصة ، وينجو إرنستو كاردينال بأعجوبة ويمعن فى الاختفاء عن أنظار السلطة ، وفى مخبئه يكتب قصيدته الشهيرة "ساعة الصفر" التى يصف فيها آثار تلك الكارثة :

فى إبريل تجف الحقول فى نيكاراجوا  
إنه شهر الحرائق فى الزارع  
شهر الحر  
مربيع الماشية مغلطة بالجمر  
والربى كلون الفحم  
... ..  
فى إبريل قتلوه  
أنا كنت معهم فى تمرد إبريل  
وتعلمتُ الضرب على الرشاخ "رايسنغ"

- ويصف الطريقة التى عومل بها معتقلو المحاولة الثورية ، التى لم يكتب لها النجاح هذه المرة فى سجون سوموثا :

كانت كلاب السجن تنبح أسفاً.  
وجيران الثكنات كانوا يسمعون الصرخات.  
فى البداية صرخة واحدة فى منتصف الليل  
ثم مزيد من الصرخات.. مزيد من الصرخات  
ثم صمت .. ثم إطلاق نار.  
رصاصة واحدة ثم سكون آخر.  
وسيارة إسعاف ...

وفى سنة ١٩٥٧ يلتحق شاعرنا برهبانية جيتسيماني (الولايات المتحدة الأمريكية) فيستفيد كثيراً من تجربة شاعرها التقدمى توماس ميرتون.

ولكنه سرعان ما يترك هذه الرهبانية إلى رهبانية بندكتينية فى كيرنافاكا (المكسيك) وعن

تجربته في جيتسيماني يصدر كتاباً يحمل الاسم نفسه. وفي هذا الكتاب يجعل من الحب محوراً للحياة.  
 في علم أحياء الأرض  
 رأيت تطوراً جديداً  
 لحناً جديداً  
 كل كواكب الأحياء الأخرى  
 سمعت الأرض تغني  
 أغنية حب.

وفي سنة ١٩٦٥ يعود إلى نيكاراغوا قسماً لجزيرة "مانكارون" الواقعة في بحيرة نيكاراغوا الكبرى، وفي الجزيرة يعيش حياة متقشفة ويساعد الفلاحين والصيادين في شؤونهم المعيشية، ومن هذه الجزيرة يرسل قصائده ومقالاته للصحف المحلية والعالمية، وقد تميزت هذه الفترة بغزارة الإنتاج وتنوع الموضوعات في شعره.

وفي سنة ١٩٧٢ يهز مانجوا زلزال فيدمرها تدميراً يكاد يكون كاملاً، ومن هذه التجربة يستوحى كاردينال قصيدته "هاتف إلهي فوق مانجوا" (Oraculo Sobre Managua)، حيث يعتبر ذلك الحدث بمثابة هاتف إلهي موجه للبشر، بأن هناك فساداً يجرى على هذه الأرض يذهب ضحيته أناس أبرياء وأن الله عن قريب سيقتلع هذا الفساد المتمثل في جبروت عائلة سوموا الحاكم وفي هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية على نيكاراغوا، والقصيدة تقص بالانتباسات من الكتاب المقدس، حيث نجد الشاعر يتناول مادته فيصحبها في قالب عصرى جديد لكي يعبر عن حادثة الزلزال، فهو في هذه القصيدة يعود إلى الله من خلال الكتاب المقدس ليستفسر منه عن معنى حدوث الزلزال وعن مستقبل الأوضاع في نيكاراغوا حيث يزول الطغاة ويتحقق الحكم الديمقراطي الشعبي وتبعث الحياة في مانجوا بعد أن عاشت تجربة الزلزال الأليمة التي هي عند كاردينال مظهر من مظاهر الوجود السوموي اليانكي:

ملكة الله قريبة  
 مدينة الرفاق الجماعية  
 فقط، الأموات يبعثون  
 ومرة أخرى توجد آثار:  
 فمسيرة الحج لم تنته بعد.  
 كنيسة المستقبل ستكون  
 كنيسة ثوار فقط  
 إنسان جديد  
 عصر جديد .  
 وطن جديد.  
 مدينة دون طبقات  
 مدينة حرة  
 حيث الله كلمن في كل شيء

وبعد ذلك يبدأ كاردينال في تقوية علاقاته بالناضلين التقدميين في العالم، فيزور كوبا عدة مرات، وفي السنوات الأخيرة يعمل ممثلاً لحركة التحرير الوطني الساندينية في أوروبا وأمريكا اللاتينية حتى تحقق الثورة أهدافها ويسقط النير السوموي عن كاهل الشعب النيكاراغوي في صيف ١٩٧٩.

والحقيقة أن موضوع الربط بين الدين والدنيا هو من الأهمية بمكان في شعر رجل قسيس كَارْنستو كاردينال، وهذا ما جعل "الشاعر ليونيل روجاما" في مقالته: <sup>(١)</sup> "الإنسان و ربه" التي تقدم ترجمتها يعالج هذا الموضوع:

"كلنا نسمع أن النحاتين يذهبون إلى الجبال والأنهار ليجثوا عن حجارة ذات شكل مناسب بصورة تلقائية إلى حد ما. وبتهذيب هذه الحجارة وتركيبها مع حجارة أخرى يتم العثور عليها نحصل على عمل فني رائع وعظيم".

وإرنستو كاردينال في حياته راح يستمع لجمال وعبارات عفوية، وربما كانت عامية، وإعلانات وبراهين علمية وكلمات بذينة وصرخات حرب قديمة وشواهد من الإنجيل. وبإضافة بعض اللمسات الإبداعية إليها راح يُخرج لنا قصائد رفيعة المستوى، تطير شهرتها في أمريكا اللاتينية المعاصرة.

ومع ذلك، يبدو لنا، نحن الذين تابعنا مسيرة إرنستو كاردينال عن قرب، رغم أننا لا نعد أنفسنا من المكتشفين لا في الأدب ولا في النقد الأدبي، أننا تفاءلنا بأكثر أعمال إرنستو كاردينال حداثة وسرنا به، وهو ما نود تقديمه الآن. بإبداء بعض الملاحظات التي يمكنها أن تضيء الطريق للقارئ عند بعض منعطفات القصيدة أو تجعله يكتشف مستويات الرمزية التي يمكن أن تمر به دون أن يلاحظها، لأن هذا العمل ليس مجرد قصيدة فحسب.

ربما كانوا كثيرين أولئك الذين قرأوا "هاتف إلهي فوق مانجوا" وعرفوا إرنستو كاردينال من خلال عمليّ السابقتين "مزامير" و"حياة في الحب"<sup>(٢)</sup>. وهي أكثر أعماله الشعرية شهرة وانتشاراً في مجتمعنا، فمئذ أشهر قليلة كانت قد وصلتنا رسالة من تشيلي وفيها يقول رفيق مجرب في النضال الثوري: "إن إرنستو كاردينال صاحب المزامير لا ينتمي بشيء إلى إرنستو كاردينال صاحب حياة في الحب"، فقد كان يبدو لكاتب الرسالة أن "حياة في الحب" روحانية فكرية مغرقة في التاريخ. وفي رسالة أخرى بعثها قارئ تشيلي أيضاً أقل التصاقاً بالتنظيمات السياسية ولكنه يضحى في سبيل الحب بصورة لا تقل عن تضحية الآخر في سبيل السياسة، يكتب رسالته بعبارة مماثلة للعبارة الواردة في الرسالة الأولى، ولكنها عبارات متحمسة "لحياة في الحب" ويرى أن "المزامير" مغرقة في العنف وانتقامية عصبية.

لقد كان ينقصنا "هاتف إلهي فوق مانجوا" لكي نلتقط الخيط الرفيع والعميق الذي يمتد بين التجربة الشخصية وكيونة العمل الأدبي عند إرنستو كاردينال، للعثور على هذا البعد بغنائيته العميقة، وللعثور على الله من خلال الطبيعة والحب المطلق؛ إنها حياة الحب بأكثر أبعادها أسطورية للوصول لله من خلال التاريخ وسياسية التحرير التي تسود "المزامير".

ومن البدهي الآن أن تترك جانباً عامل الزمن والظروف التي فيها كتبت هاتان القصيدتان (مزامير وحياة في الحب)، ويدهي أيضاً أن ندرس فيما بعد هاتين القصيدتين في دراسة أكثر عمقا وتفصيلا، لنشير الآن إلى مسألتين حيويتين وإسحتين جدا في المطولة "هاتف إلهي فوق مانجوا". الأولى: "مسألة عقيدة" حفزت المتكلمين كثيرا في الأيام الأخيرة على التفكير؛ لأنها قضية حيوية بالنسبة لكثير من المسيحيين: إنها مسألة وجود الله في الطبيعة والمحبة، وكثيرا ما تكون صورة هذا الإله معارضة تقريبا لصورة الإله القابع في الأعمال التاريخية الحالية في أمريكا اللاتينية والعالم أجمع، وأحيانا يبدو هذا التعارض وكأنه لا يؤدي إلى مخرج، الأمر الذي أدهش الدارسين والصحافيين في هافانا.

وفي قصيدته "إلى رجال المستقبل"، طرح بيرتولت برخت، منذ سنوات، مايمكن أن نرى فيه لغزا ومأساة لهذه الأزواجية:

حقاً، إنني أعيش مصوراً مظلمة  
حمقاء هي الكلمة الحرة  
جبهة ملء تكشف عن تَبْكَدِ الإحساس  
والذي يضحك فلأنه لم يسمع بعد  
بالخبر الرهيب



لم يصله بعد.  
أى زمن هذا الذى يكاد  
الحديث فيه عن الأشجار  
يصبح جريمة.  
لأنه يفرض الصمت  
على خيانات كثيرة<sup>(٣)</sup>.

فى " هاتف إلهى فوق مانجوا " يمكن ملاحظة المزج الناجح إلى حد كبير بين هذين  
العنصرين، أو هذا العنصر الواحد عبر مسالك واضحة، كى يتلقى كلمة الله ويقول عنه شيئاً. حيث  
يقول فى واحد من أمثلة عديدة ترد فى القصيدة:

كما قال ماو  
التطور يكون وثباً  
التطور هو ثورة  
الثورة ليست وهماً  
الجدجد ينسج حوله بيتاً جديداً  
يخرج منه بأجنحة ملونة  
بها يحلق فى السماء  
يا ليونيل روجاما مثقب الجسد  
حملت إلى مثواك الأخير  
وقالت وسائل الإعلام  
إنك كنت ملطخاً بالدم والطين  
كنت الضوء فى نهاية النفق.  
ولم يتسع العالم،  
لن يتسع العالم وفى  
كل ثانية تنمو الزهرة أكثر؟  
ألف سنة من ضوء تمر  
كقيلة خاطفة  
(والعكس بالعكس)  
والثورة من فعل التطور نفسه

فى هذا المقطع القصير، ومع الأخذ فى الاعتبار دائماً القصيدة ككل فإن خوان دى لا كروث  
وتيلهارد دى شاردن وفدائيين مثل ليونيل روجاما ورجال آخرين كثر كانوا يبدون على شبه  
اختلاف فيما بينهم. كل هؤلاء نجدهم فى القصيدة بصورة واضحة أو مُقْتَعَة، فالكون ملىء بالآيات  
التي يمكنها أن تدلنا على الله، ومع هذا فالعالم متطور والله نقطة النهاية التي نصل إليها إذا عرفنا  
مقدار أنفسنا حق المعرفة، وأدركنا معنى التطور ذى القفزات القوية والمخاضات المؤلمة العسيرة.  
فالثورة الاشتراكية هى طريق العطاء المتواصل. وكل هذا يمكننا أن نلتهمسه فى الطبيعة وفى حياة  
العاشقين وفى النضال من أجل مجتمع دون طبقات: فموت الفدائي هو وسيلة للتعبير عن الحب  
الإلهي:

فليكن الشعراء محرضين  
والعشاق محرضين  
وفى القصيدة نفسها نقرأ أيضاً:  
الأحمار فى الورود ليست بورجوازية  
ولا الورود بورجوازية.  
الثورة أيضاً ستزرعها  
نعم. نَتَحَدَّثُ عن  
توزيع الورود  
وعن توزيع الشعر.

وثمة ما يميز شاعرنا على الدوام بصورة واضحة: إنه التناص الخلاق للحقائق والتصورات المأخوذة من علوم الأرض والأحياء والطبيعة والتاريخ ومن أخبار الصحافة والإعلام والإعلانات .. إلخ، لكي يقول لنا بأسلوب شعري. وهل من طريقة أخرى لأن يقول شيئاً عن العقيدة والتصوف دون أن يترك جانباً، وإلى الأبد، البعد السياسي لأى حقيقة، ودون أن يترك جانباً الواقع الحالى للثورة فى أمريكا اللاتينية. ولكن هذا " هاتف إلهى فوق مانجوا " يعتبر بمثابة كلمة سماوية أوحى بها لنبي عن مصير مانجوا ومصير العالم: كلمة كاملة جداً فى مضمونها وشكلها: كلمة نجد فيها كل ما يهم حياة الإنسان فى هذه الأيام.

وبالتحديد فإن حادثة الزلزال الذى اجتاح مانجوا ليلة الثانى والعشرين من ديسمبر سنة اثنتين وسبعين وتسعمائة وألف، قد أوحى لإرنستو كاردينال أن يعطينا ببداهة وأسلوب تنبؤى بالفعل، وعلى طريقة كبار الفنانين رآه فى العالم الذى يحيطه، وفيه يعيش، وبالتحديد عالم مانجوا وما حولها. يعطينا رؤيته ونظراته لطلابها فى المدرسة الإكليريكية، ونظراته لأحيائها البائسة، لحكامها، وحاناتها، وشوارعها، ومطاراتها وإعلاناتها .. إلخ. هذا العالم ذو التاريخ العريق الذى يعود إلى ملايين السنين هو اليوم فى مرحلة الثورة أو مرحلة ما قبل الثورة نحو الاشتراكية. حيث سيواصل تاريخ هذا الشعب تقدمه الذى قد يستمر أيضاً ملايين السنين .. حتى اليوم الآخر، يوم يعود المسيح المنتظر :

مملكة الله قريبة

مدينة الرفاق الجماعية

فقط. الأموات يُبعثون

ومرة أخرى توجد آثار :

مفسرة الحج لم تنل بعد .

هذا الانتشار التاريخى العظيم الذى ليس بالضرورة أن يكون تاريخ ملايين السنين، ولكن لأنه مركز فى أعمال تعطى التاريخ الحالى دفعة جديدة نحو الأمام، إنها رؤية التاريخ التى تؤكد بأنها رؤية نبي، لأن فيها تظهر بحيوية الكثير من التراكيب المتماكة الوضاعة، حيث إن أتباعاً أو مجموعات من الأتباع، وخاصة المسيحيين منهم، يبحثون عنها، ويستحضرونها بألم خلال نضالهم الثورى وفى تفكيرهم النظرى .. فهى تراكيب تجمع بين مظهرى الواقع والعمل النضالى اللذين من ناحية يظهران جليئين لا سبيل للاستغناء عنهما وفى الوقت نفسه يبدوان وكأنهما متعارضان ومتناقضان تقريباً مع نفسيهما، وكنا قد تعرضنا لأحد هذه التراكيب فيما سبق باختصار، والآن نود أن نفصل القول أكثر فى بعض المظاهر الأخرى، حتى لو كان ذلك بصورة موجزة. ونحن على أى حال لا نحاول الغوص فى أعماق القصيدة أو تكملتها كما لو كانت بحاجة إلى الشرح، ولكن المقصود ببساطة أن نشير إلى "محاسنها" و"فضائلها" كما تلقيناها.

ففى " هاتف إلهى فوق مانجوا " وطابعها الأدبى يمكننا أن نقول دون تردد: و"من كان ذا سَمْع فليسمع" لأن القصيدة تحتوى على قدر كبير من الإنجيل والكثير من الأخبار السارة. وسنحاول هنا تقديم بعض ما التقطناه من هذه الأخبار.

إننا نكاد نضيق ذرعاً بمناقشات ودراسات حول موضوع "تبديل الأشخاص وتبديل التراكيب" إذا ما هو المهم؟ وعما يجب أن نبحث فى المقام الأول، وهل سيأتى أحدهما من الآخر؟ لنقرأ من هذا المنظور إبياتاً لشاعرنا:

قلت يا تشى بينما كنتُ أتناول

القهوة فى مقهى الهند

أو فى زُكُل سانتا كروت:

إن الثورة الداخلية والأخرى شىء واحد

(العالم والقلب شىء واحد

أو كما لو كانت تكمن فى الخلايا

أفلاك الكون

أقلب الإنسان لا الهياكل؟

أنغيير الضمير لا تحويل العالم؟

مدينة دون طبقات

مدينة حرة

حيث الله كامن في كل شيء

إن طالب المدرسة الإكليريكية، الفدائي صاحب قصيدة "هاتف إلهي فوق مانجوا" يحمل في دمه التأثير النازف نوراً وضاءً مع أنه مؤلم، يمهّد لهذا السؤال ويجيب عليه: "أشخاص أم تراكيب؟" وهو سؤال يصبح تقليدياً في الجدلية الثورية. وقد قال تشي جيفارا "دعني أقل لك إن خطر الموت شيء مضحك، إن الثوري الحقيقي مقود بمشاعر سامية من الحب، ويستحيل التفكير في ثوري أصيل دون اعتبار لهذه الخاصية"<sup>(١)</sup> وارنستو كاردينال في قصيدتنا هذه يستشهد، كما يستشهد في قصائد غيرها تتوجب قراءتها كهاتف إلهي يُنذِرُ بمصير مانجوا، وهاتف يضيف مزيداً من الشواهد، على مقولة تشي هذه<sup>(٢)</sup>:

كما قالت لي الفتاة الكوبية:

"الثورة هي قبل كل شيء

مسألة حب".

إننا في معترك ما يمكن أن نسميه بالتصوف الثوري الذي هو في الوقت نفسه نبوءة ثورية. فالمصطلحات الصوفية والتبوية تشكل أهمية كبرى بالنسبة لكل ثوري مسيحي كان أم غير مسيحي، ولو أنها عند المسيحي تكتسب طابع خاصة بسبب سقوطها المستمر في جدلية الموت والحياة، الموروثة عن السيد المسيح.

هذا التصوف الثوري الكامل حاضرٌ في القصيدة كلها في صورة تعبيرات يُلاحظ فيها أن ثمة تركيبات تكاد تبدو متعارضة، وتظهر بالضرورة وتستعمل بحيوية ثورية فائقة، وهي تركيبات لا تتكون من مجرد عملية تجميع أو تراكم سطحية حالفها الحظ، ولكنها تأتت من إبداع شخصي تشكل في الأتون الثوري. حيث تتقدم التراكيب وتنصهر في ذلك الأتون المتمثل في التضحية الحقيقية من أجل الآخرين.

وفي هذا النهج نفسه تكمن الإشكالية التي لا تزال دون حل في حياة كثير من المناضلين، إنها إشكالية العلاقة بين نكران الذات والنضال السياسي من ناحية، وبين الكشف في المعاش عن كل النعم المادية مملوكة كانت، أم مستفاداً منها، من ناحية أخرى، وثمة عنصر آخر صعب التطبيق من الناحية العملية، إذا ما توجب علينا أن نهتم بحياة الكثيرين من المناضلين الثوريين الذين نعرفهم وخاصة القادة، ففعالية الثورة كبر مستواها أم صغر تطالبنا غالباً بأن نطرح، بصدق أكبر، هذا الموضوع الذي يبدو شبه محرم في مجالات ثورية كثيرة وفي ذلك يقول شاعرنا:

التشي جيفارا أصرَّ على العودة

إلى هابانا هذا المساء

والطيار يرفض الإقلاع لرداءة الطقس

وتشي ما كان باستطاعته

دفع أجرة الفندق، عنه وعن مدعويه

(وكان تشي مديراً لمصرف كوبا)

إنه جهد ومعاونة الذين تحت ظرف ما يُرغمون على حياة هادئة وبسيطة ذات مشاغل ثانوية جداً متقبلين وشاكرين اهتمام الآخرين فحسب، إذ ليس باستطاعة أحد أن يظل خارج الصف التقدمي الثوري العالي الذي يواصل المسيرة متجاوزاً كل المتناقضات والعقبات. وهنا نرى مرة أخرى إرنستو كاردينال مريضاً متحمساً للتطور ولفكر تيلهارد دي تشاردين:

فكلنا نخشى عبء التنظيم والنضال الذي يتطلب تغييراً حقيقياً وفعلاً نحو الاشتراكية، ويتطلب تغييراً يؤدي إلى تجاهل الناس البسطاء الماديين الذين لا تشملهم الخطة السياسية مباشرة، وأكثر ما نخشاه أن يُترك هؤلاء الأشخاص الذين لا تستطيع حياتهم أن تتقبل تعقيد

التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتحتمس لها على كل المستويات، يلتهمون نظرية لتحقيق نصر جديد للثورة الحقيقية :  
 الهنو لورنثو قضى ثلاثين عاماً في مطبخ دير  
 تكون الثورة أحياناً روتينية  
 دون مجد.  
 يوم كنت خادماً للكنيسة  
 في مستشفى المجانين :  
 المجانين خائفون  
 والقدّاس تفوح منه رائحة الخراء.

ونعني بذلك تكامل كل ما هو إيجابي وإنساني - بالرغم من أنه لا يزال حتى الآن يتحقق أحياناً بشكل مقول - في ذلك العالم الجديد الذي يسير نحوه نضالنا. ولكن، يتوجب علينا في الوقت نفسه التحوط من الإفراط في التحليلات العلمية للواقع التاريخي وفهمه بكل تعقيدته الجدلي:

أن تكون النقود مصدرًا للنقود  
 ذلك هو الإثم الكبير  
 ملكية جماعية لوسائل الإنتاج والتوزيع

... ..  
 تاجر يقول: إننا هنا لخدمة الزبون  
 أن يدخل جملٌ من ثقب إبرة  
 أسهل من التطور عن طريق  
 المصرف الأمريكي الدولي للتطور.

لقد أخذ على إرنستو كاردينال أنه عفوى ومتفائل وتسطيحى في رؤيته للتطور التاريخي، وحُكم الله عليه. وكثيرون هم الذين لا يغفرون لكاردينال قوله: "إن المجوسى كان شيوخاً"، وفي قصيدتنا نرى أن تحليله للواقع يئأ بنفسه عن الاهتداء بالعلم الماركسى ومفاهيمه، ويعوض ذلك برؤيا نبوية أوسع أفقا وأكثر أصالة، وهكذا بعد الزلزال يأتي السؤال :

شروط مناسبة.  
 لماذا؟

(علامة استفهام).  
 بالزلزال تفرق  
 الرأسمالية أكثر  
 في الرأسمالية.

والآن بَقِيَتْ خطوة أخرى، ثمة شيء في القصيدة لا يزال يشويه الغموض. فأمام كارثة طبيعية مثل كارثة الزلزال تفتتح للتبصر أبواب الإحساس بالحياة وبالعالم، وتفتتح السماوات السبع، فتصبح المقارنة ممكنة ويصبح بناء الجسور بين عصور التاريخ ممكناً، وتصبح إزالة القشور الخارجية التي تشكل النسيج الحالى للواقع في أمريكا اللاتينية أيضاً ممكناً .. وتترأى عصور ما قبل التاريخ القديم وتترأى العصور التى ستأتى، ولكن لكون شاعرنا رجل عقيدة فإنه مراعى للممارسات والمظاهر الدينية عند الناس المعقوين البسطاء، الذين لا يُعرف عنهم أكثر من أنهم كانوا مع الله فى فقرهم، لذلك لا نشك فى أن يرى كاردينال فى الزلزال الذى اجتاحت مانجوا علامة على وجود الخالق وأن يعبر عنه بتناص أصيل من الكتاب المقدس والشعب: ويستوحى منهما صورة حتى الآن لم يستوحها أحد:

ولكن  
 "يمكن أن تقع كارثة فى مدينة  
 لا يحكمها يهودا؟"

فى بعض الأحيان يُسمع التناص الذى يكاد يكون حرفيًا فى مطابقته لتنبؤات الكتاب المقدس، ببساطتها المأساوية المباشرة بالعدالة الإلهية، ولكن العلامة لن يتلقاها الناس جميعا كما لن يستجيب الناس جميعا للذئب، وبهذا سيستمر صراع الطبقات:

طريقتان لرؤية الطاعون

وجهة نظر مصر

ووجهة نظر العبريين

إن الصيغة الهامة والبارزة هى مايجسدها أمل الثورى المسيحى الذى يمكن تلخيصه فى كلمتين اثنتين، ليصبح ما دونهما من كلام فضلة إنه أمل حاضر فى كل لحظة من لحظات القصيدة، يتراءى هناك حيث يبدو الشاعر القسيس وكأنه يحتفل بتغنييه بالإكليريكية. ويتحدث عن الشعار الكبير: لا حب يضع على الأرض؛ موت العاشق بعث حقيقى؛ كل مثل إنسانى سيظل رائداً فى المدينة الجديدة، مدينة المسيح:

موتك أو قل بَعثك

لن نبك هذه الأنقاض

بل سنبكي البشر

الموت مع الجسد يولد

ومع الجسد يموت

الموت مصير الإنسان

"طابع" ألم

لكى يكون بعث

لا بد من الموت.

ودون شك فإن من الملاحظات السائدة فيما تتضمنه القصيدة من سرد، ملاحظة العنف، عنف فى كل الصيغ المتكررة التى تظهر فى عالمنا اليوم. وهى صور ضاغطة أو محررة رادعة. لماذا على طول صفحات "هاتف إلهى فوق مانجوا" لانجد حتى كلمة واحدة عن موضوع ذلك الجدل المتعلق بإمكانية مشاركة المسيحى فى العنف التحررى أو عدم إمكانية ذلك؟ وفى حالة الإمكانية كيف يكون ذلك؟ أليكون ذلك لأن إرنستو كاردينال قد جربها وأثبت أنها مسألة مزيفة وثمرة تفكير بورجوازى سابقة على الفعل التحريرى؟ يبدو أن القضية تحسم بصورة مرضية لصالح الفدائى الذى يضحى بنفسه لكى يولد عالم جديد.

ونحن لا نحاول هنا تدعيم موقفنا بكلمة نعتقد بأنها تنبؤية لكى نُفقد البؤرة فعاليتها أو لكى نضيف فعل حركتى "اللاعنف" أو "المقاومة السلمية" الموجودتين فى العالم وقد تسريتا خلسة إلى أمريكا اللاتينية. ونفضل التفكير، ليس فحسب فى الكثيرين من الذين لا يتعاطفون فى أى عمل "غير عنفى" وإنما أيضاً فى أولئك الذين لا يشاركون فى النضال ضد الرأسمالية بحجة أن هذا عنف، وهم يرفضونه متمسكين وراء علامات استفهام تبدو بالنسبة لشخص "هاتف إلهى فوق مانجوا" وكاتبها غير ذات أهمية على الإطلاق أمام إلحاح عذابات المضطهدين.

"قراءة ثورية فى الكتاب المقدس"، "لقاء ثورى مع الكتاب المقدس"، "كتاب مقدس وتحريير"... هكذا أو بعبارات مشابهة تصدر كتب وفصول ومجلات تبحث عن مصادر تحديث للكتاب المقدس وتفعيله، على أساس من الالتزام الثورى، و"هاتف إلهى فوق مانجوا" هو جوهرة هذا الاتجاه الذى يعيد قراءة الكتاب المقدس. وكان يتوجب حل لغز كل واحد من الاقتباسات النصية والإشارات المباشرة وغير المباشرة والتلميحات القائمة على أسلوب الجملة والتعليق عليها. ومع أنها تعبيرات عصرية فإنها تعتمد على تنبؤات الكتاب المقدس من أجل ترسيخ كلمة الله بصورة حقيقية تتجاوز الشكليات الطقوسية فى أيامنا.

وعلى الخط نفسه نجد مقهى فى مانجوا وإقليم من فلسطين فى عهد الموالى (القرن الثامن قبل الميلاد).

فى "كانترى كلاب"

يقر بيسان

تشرب الويسكى.

ونبرز أيضاً في حديثنا عن القصيدة تلك القدرة العجيبة على استخدام الكلمات النابية، في الحديث العادى والجارى استخداماً شعرياً وحديسياً، حتى عندما يتحدث عن الكنيسة نفسها بشكوى متهمكة تسخر من إحسان يخفى تحته ظلماً تجدها فى قوله:

غوريل الديجور العالى....

رجال تجارة ومجالس تنفيذية

أشد ضرراً من التيفود

وسيدات طبيبات

أسوأ من الفغرينا

قليلة هى

الجرائم فى الجسد المتصوف.

وبين هذه الإشارات الكثيرة من الكتاب المقدس، أو لنقل؛ بين هذه الاقتباسات الكثيرة من الكتاب المقدس. ولا نقول ذلك إعياًءاً وإنما نقوله بحيوية تيار متدفق يفتق ولا يزال يترك فينا عطشاً، فى قمتين ونروتين أصليتين... فالحظتان اللتان تنقشان رسالة الكتاب المقدس فى الوجه المعروف نفسه هما: نفى المسيح وإنبعائه. واحدة منهما فى العهد القديم والأخرى فى العهد الجديد. وإذا كانت الثورة هى الطابع المميز لكل شيء فكل واحدة من هاتين القمتين (أو المهدين) توضح الأخرى وتشرحها، ولتشر إلى حضورهما فى القصيدة بالأبيات التالية:

بعد كل موت فى سبيل الغير

ما كانت هناك عملية تشرح علمية

بل هى مسألة عقيدة..

وقال يهودا : أنا لا أكون

أنا ساكون ، أنا الذى سيكون.

إله ينتظر المستقبل.

لا يبغي أباه وأمه

التبتل منشارٌ معلمٌ

أو المسيرة الطويلة

لذلك كان بإمكانك الدموه

له فيما بعد..

"التحرير هو موتنا

ولكننا به نمنح الحياة".

وإذا كان دانتى هو شاعر اللاهوت الاتباعى فإن إرنستو كاردينال هو شاعر ذلك الشيء الأصيل فى عقيدة أمريكا اللاتينية. الذى يمكن تسميته "لاهوت التحرير".

الهوامش:

(١) دراسة فى ديوان الشاعر النيكاراجوى إرنستو كاردينال: "الآلهة تتنبأ بمصير مانجوا" وقد صدرت الدراسة بالأسبانية تحت عنوان : "إنسان وربه - تملق وتقديم" بقلم الشاعر الفدائى ليونيل روجاما (١٩٥٠ - ١٩٧٠) فى طبعه للديوان المذكور مؤرخة فى نيكاراجوا بالعام ١٩٧٥ دون إشارة لدار النشر.

(٢) صدر العملان عن دار كارلوس لولى للنشر، بوينوس آيريس والمكسيك. وصدرت لهما ترجمة باللغة القطلونية عن دار كلاريب للنشر، برشلونة ١٩٧٣.

(٣) من ديوان "قصائد وأغان، دار الياتا للنشر، مدريد ١٩٧٣.

(٤) يد إرنستو كاردينال نفسه.

والهجاتيات هو أحد كتبه الشعرية.

والمادثن هو نوع من أنواع البنادق.

(٥) فيما بعد ستفصل الحديث فى هذه النقطة وسنحدد مصادرها.

(٦) المقصود هنا هو كتابة "النشيد الوطنى وهو كتاب توصى بقراءته جنباً إلى جنب مع كتاب "الآلهة تتنبأ بمصير مانجوا" (الذى هو موضوع الدراسة التى نحن بصددتها)، إذ أن العملين يتكاملان ويشرح كل منهما الآخر، ويندمجان فى موضوع واحد، وكل منهما يكشف أسرار الآخر، وبقراءة العملين ومعارضتهما يمكننا التعرف على معظم الشخصيات التى ترد أو يشار إليها فى كل من العملين.

## السرد المُكْتَنَز

### نحو تحليل ثقافي للسرد

أيمن بكر

تمهيد : النظرية السردية بين البنيوية وما بعدها

غالبا ما تذكر "النظرية السردية" Narratology مصحوبة في الوقت ذاته بـ "البنيوية" Structuralism، وذلك لما تطمح إليه كلاهما من شمولية نظامية، ولما تحاولانه من تعريف وتصنيف للآليات والبنى اللتين يتولد عنهما - على التوالي - كل من الدلالات الثقافية والنصية<sup>(١)</sup>.

إذا كانت النظرية السردية مرتبطة بحكم الميلاد والطموح بالبنيوية<sup>(٢)</sup>، فإن حركة النقد المنصب على الأعمال السردية قد تجاوزت الأطر البنيوية التي حكمتها إلى آفاق أخرى تخرج بالنقد عن حدود كشف القوانين التي تحكم البنية "المفترضة" للنص، أو صنع تصنيف "علمي" للآليات التي تحكم حركة المفردات فيه. وفي هذا التمهيد لن نحاول الوقوف عند تعريف النظرية السردية البنيوية structuralist narratology أو تحديد مفاهيمها التحليلية الشائعة في استخدامات النقد، وإنما سنحاول أن نلقي الضوء على واحد من أهم الافتراضات التي تتحرك على أساسها هذه النظرية في محاولة لدفع الفهم السائد عن التحليل السردى نحو أفق أوسع، هو ما يعرف بـ "النظرية السردية ما بعد البنيوية" Post - Structuralist Narratology.

ويعتبر الافتراض الذى نشير إليه في ادعاء النظرية السردية البنيوية أن لها "طبيعة علمية" تكسيها "موضوعية" في التحليل "وشمولية" في التصنيف يجعلان من أهداف هذه النظرية الغاية الأساسية التي يسعى إليه الناقد.

هذه الطبيعة العلمية - وما ينتج عنها من توهم الموضوعية والشمولية في التصنيف - كافية لانغلاق الفكر البنيوي على ما يكتشف فيه "بنية"، أيا كان مجال التحليل، باعتبار أن تحليل مكوناتها بما يستتبعه من كشف العلاقات العضوية بين تلك المكونات عبر أدوات ورؤى البنيوية، هو التحليل القادر على إفراز وعي علمي بالظواهر الدروسة. هذا الانغلاق هو ما يبدو منعكسا على معظم التعريفات البنيوية للسرد وما يمكن أن ترشحه من توجهات تحليلية.

في دراسة سابقة أشرت بصورة عابرة - أود تعميقها هنا - إلى توجهين مختلفين ضمن التحليل البنيوي للسرد<sup>(٣)</sup> يقومان على تعريف للعمل السردى، يرى أنه " التمثيل السيميوتيكي لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليا بطريقة دالة أو ذات مغزى"<sup>(٤)</sup>. بالنظر إلى هذا التعريف يمكن أن نلمح توجهين محتملين للتحليل: أحدهما يتعامل مع فكرة الوجود "المتسلسل" لمجموعة من العلامات اللغوية - سواء المنظورة أو المكتوبة - بصورة أفقية Horizontally، وفي هذا السياق يمكن أن نتكلم عن بداية ووسط ونهاية بما يعد متاظرا للتحليل التركيبى للغة؛ أى سيتم التعامل مع بنية النص السردى بوصفها تكوينا طوليا ممتدا في الزمن، ويكون التحليل منصبا على الطريقة المخصوصة التي يتحرك بها النص وتترابط أجزاؤه<sup>(٥)</sup>. يمكن التمثيل لهذا الاتجاه بدراسة رولان بارت "مقدمة للتحليل البنيوي للسرد".

أما التوجه الثانى في التحليل، فيركز جلَّ اهتمامه على عملية "التمثيل" التي يقوم بها العمل السردى لمجموعة من الأحداث، أى إنه يسعى للتعرف على كيفيات تشكل هذا التمثيل في اللغة وعلى مجموعة القواعد التحويلية Transformational Rules التي تشكلت على أساسها بنية النص ومستوياته المختلفة، وكذلك على عناصر المستويات التي تكون هذا التمثيل وعلاقاتها التكوينية. وإذا افترضنا - مع محللى السرد البنيويين - أن هناك مجموعة من الأحداث الأصلية التي يقوم عليها النص السردى، وأن النص يغير في خطية وقوع تلك الأحداث في الزمن، أى إنه يضيف المزيد من عناصر البنية عليها قبل أن يقدمها في نص مكتوب أو منظوق؛ فيقدم ويؤخر ويحذف ويخلص ويتوسع في رسم أبعاد الشخصيات إلخ، إذا افترضنا ذلك فنحن إذن نتحدث

عن مستويات متراكبة بصورة رأسية Vertically يتشكل منها النص السردى: أولها هو مستوى الأحداث الغفل، وهو ما أطلق عليه الشكليون الروس مصطلح Fabula، واسخذه معظم المنظرين من بعدهم بالمعنى نفسه تقريباً<sup>(١)</sup>، وهو المستوى الذى يتعامل مع الأحداث كما يفترض أن تكون قد وقعت، أى قبل دخولها فى بناء معين. والمستوى الثانى الذى يقوم فوق الأحداث الغفل هو مستوى البناء، الذى يشار إليه بأكثر من مصطلح، منها Syuzhet (الشكليون الروس)<sup>(٢)</sup>، Story (ميك بال)<sup>(٣)</sup>، Plot (جوناثان كلر وغيره تأسيساً على مصطلح أرسطو Mythos)<sup>(٤)</sup>، ويقصد به البناء المخصوص الذى نتج من إجراء مجموعة من القواعد التحويلية على الأحداث الغفل. وبالطبع يكون الوصول إلى الأحداث الغفل تالياً على اكتشاف البناء فى النص المطبوع أو المنطوق، وذلك - أى إعادة الأحداث الغفل - عبر إلغاء مجموعة القواعد التحويلية التى أشرت إليها، والتى نتج البناء من تطبيقها على الأحداث الغفل رجوعاً بالأحداث إلى شكلها المفترض قبل دخولها فى ذلك البناء الخاص للنص. تقول سوزانا أونيجا فى شرحها لمستويات التحليل الرأسى.

إن مستويات التحليل التى ذكرناها لتونا (تقصد المستويات الرأسية الثلاثة التى تستخدمها ميك بال فى نظريتها السردية، وهى الأحداث الغفل Fabula والبناء الذى تسميه بال Story والنص اللغوى المطبوع بوصفه منتجاً يمكن تداوله Text) يمكن فهمها بوصفها مجموعة من الأطوار السميوطيقية التى يكون فيها كل مستوى هو ناتج تطبيق مجموعة من القواعد التحويلية على المستوى السابق له. إن أى قارئ سوف يعتبر النص "اللفظي" معطى أولياً، ثم سيستخدمه ليعنى القصة Story؛ وبدورها ستبنى الأحداث الغفل على أساس القصة؛ وذلك عبر إلغاء مجموعة من التحويلات التى أنتجت القصة<sup>(٥)</sup>. (ما بين الأقواس من إضافة المؤلف).

هذا الاتجاه الثانى للتحليل يتعامل مع النص السردى بوصفه علامة Sign دالة، ويصبح الوصول لدلالة هذه العلامة متوقفاً على تمييز المستويات التى تتركب منها بما تشمله هذه المستويات من عناصر مكونة لها (مثل الأحداث والشخصيات والزمن والغضاء والتبشير والراوى والمروى له الخ). من هنا يتم اعتبار التأويل Interpretation هو الفعلية الرئيسية فى هذا الاتجاه<sup>(٦)</sup>.

غير أن التأويل المقصود هنا لا يتحرك إلى خارج النص، أى إنه لا يوضع النص داخل الثقافة التى نتج فى سياقها، ولا يحاول الكشف عن تعالقات النص السردى مع غيره من النصوص الثقافية، ولا يستخدم توجهات تحليلية أخرى فى استكشاف دلالات محتملة فى النص، كما لا يسعى إلى التعامل مع النص بوصفه فعلاً يمثل وعياً حضارياً ما<sup>(٧)</sup>، بل إنه ينصب فقط على تمييز مستويات التحليل ومكوناتها وطرق تراكبها باعتبار ذلك التحليل التأويلي - إذ لا تبين مستويات النص ولا عناصر كل مستوى ولا طرائق التركيب دون هذا الفعل التأويلي - هو الخطوة الأولى لحركة تأويلية أخرى تقود إلى احتمالات المعنى الكامنة فى النص<sup>(٨)</sup>، أو إلى الرسالة التى يهدف النص إلى توصيلها للمتلقى، الذى يبدو دوره هنا منحصراً فى فعالية فك شفرات اللغة والتركيب التى تميز نصاً ما، وصولاً إلى رسالة موجودة بصورة مسبقة فيه. هذه الحركة التأويلية الأخيرة ليست جزءاً مما يراه الناقد السردى البنيوي عمله الأساسى. بأسلوب آخر إن فعالية التأويل التى تميز هذا التوجه التحليلي تنصب على تحليل وتمييز عناصر التركيب وقواعده بهدف الوصول إلى المستويات المتراكبة التى يتشكل منها النص، والتى لا تكون فى حالة انفراد وتمايز بذاتها - كما أشرنا - دون هذا الفعل التأويلي. ثم يتبلور الهدف النهائي لمثل هذا التحليل - بشقيه الرأسى والأفقى - فى الوصول إلى ما يشبه "النحو" Grammar الذى تنظم طبقاً لقوانينه بنى النصوص السردية ككل<sup>(٩)</sup>.

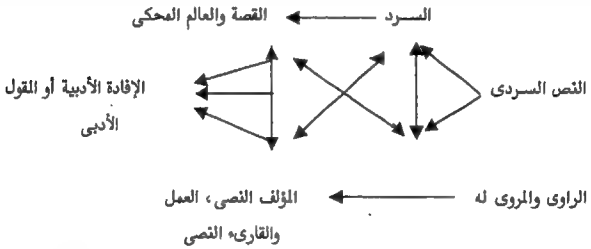
فى كلا التوجهين إذن - الأفقى والرأسى - يسعى التحليل إلى الكشف عن قوانين بناء النص وطرائق اشتغال آلياته التى تحدد بصورة قاطعة وشاملة إمكانات الدلالة التى يمكن أن تستنتج من النص وإن تنوعت.



يمكننا بعد هذا العرض السريع أن نؤكد الادعاء الذى أشرت إلى أن النظرية السردية البنيوية تستبطنه، وهو افتراض " الطبيعة العلمية " والقدرة التصنيفية " الموضوعية " و" الشمولية " للتحليل السردى البنيوى<sup>(١٨)</sup>.

إن ما يعنيننا فى الأمر ليس هو تتبع الأصول الفكرية التاريخية التى أفرزت هذا التوجه الفكرى، بل ما يمكن أن ينتجه ذلك من انغلاق الفكر النقدى على مجموعة افتراضاته التى صاغها بصورة مسبقة فى التعامل مع النص السردى - أو غير السردى فى هذه الحالة - بناء على تحليلات نصية محدودة أيا كان عددها، وما يمكن أن ينتج بالتالى من تحجور الفكر النقدى الذى يتبنى البنيوية على مقولاته التى هى مقولات البنية ومتطلبات وجودها<sup>(١٩)</sup>، بما يودى إلى افتراض أن التحليل النقدى البنيوى يمثل صيغة مستقلة للمعرفة كما يقترح " جوناثان كلر " فى مرحلته البنيوية<sup>(٢٠)</sup>.

وحتى لاتقع فى التسيط المخل للتحليل البنيوى للسرد، أرى من الضرورى تأكيد أن هذا التحليل - على رغم ما ذكرنا من انغلاقه على النص - لا يفترض وجودا ساكنا للعناصر التى يتركب منها النص، أو علاقات البنية التى يسعى للكشف عنها، بل إنه على العكس يفترض حركة دينامية نشطة بين مجموعة العناصر هذه، بحيث يقود بعضها إلى بعض ويصب بعضها فى بعض بصورة تفاعلية مؤثرة فى علاقات البنية. غير أن هذه الحركة النشطة كاملة هناك - بكل تفاعلاتها - فى انتظار الكشف عنها؛ إذ يرى التحليل السردى البنيوى فى نهاية الأمر أن بإمكانه بلورة القوانين التى تحكم هذه التفاعلات، وبالتالي يصبح بمقدوره أن يسيطر بصورة كاملة على إمكانات إنتاج الدلالة وحركة التأويل التى يمكن القيام بها تجاه النص. يحدث ذلك دون الخروج عن تحليل كيفيات بناء النص، بما يعد تأكيدا لما نراه من افتراض أن للنص وجودا موضوعيا يمكن التعرف عليه وتمييز مستويات بنائه بصورة حيادية، أو لنقل بصورة " علمية " تحاول أن تتمثل ادعاءات العلوم الطبيعية حول درجة الموضوعية واللاذاتية التى تميزها عن العلوم الإنسانية. ويمكن للشكل التوضيحي التالى أن يكون نموذجا دالا على مدى دينامية التحليل كما يوضح فى الوقت نفسه مدى انغلاقه على النص باعتباره هو العمل الأساسى للناقد، وباعتبار هذه التفاعلات النصية موجودة فى فراغ النص بصورة موضوعية :



(شكل ١) (١٨)

هكذا ينبع كل مفهوم فى النص السردى عبر علاقاته التفاعلية مع غيره من المفاهيم، أى إن هويته تتشكل بالأساس من خلال البعد العلاقاتى للمفهوم داخل النسق.

من زاوية أخرى يودى هذا الافتراض - افتراض أن للنص وجودا موضوعيا - إلى إهمال التوجهات النقدية التى تتحرى وعى القارئ (الفعلى) عن النص، بما يغل دور الملقى فى صنع الدلالة، بل وفى صياغة القواعد والأعراف التى تنبنى عليها الدلالة<sup>(٢١)</sup> (يمكن فى هذا السياق فهم سعى السرديين الأوائل - من مثل فلافيمير بروب - لتحديد قوانين وقواعد ووظائف تحكم كل السرد بصورة لا ينقصها الإحساس ببداية ما يفعلون). وربما قاد ذلك الافتراض أيضا بصورة غير مباشرة - إذا ما كان مستقرا فى وعى القارئ، وهو ما أراه حادثا فى ثقافتنا - إلى إهمال الوعي القارئ نفسه - أيا كان نوع ثقافته - لفعاليته الأساسية فى إنتاج النص، أى نص، باعتبار أن هذه

الفعالية غير موجودة أساساً، بما يتيح الفرصة لوجود فكرة جماعة الخبراء المغلقة المنوطة بالتأويل، أو التي يكتسب تحليلها وتأويلها للنصوص سلطة امتلاك "الحقيقة" باعتبار أن للنص بنية ثابتة لها وجود موضوعي تتأسس عليها عملية التأويل وإنتاج المعنى، وأن هذه الجماعة هي وحدها من يملك مفاتيح المعرفة اللازمة لتحليل هذه البنية والوصول إلى المعنى - أو المعاني - التي يمكن أن تطرحها. وما يبدو لي هو أن شيوع فكرة الوجود الموضوعي للنص بما ينتج عنها من آثار - خاصة ما يتصل بعدم إدراك الوعي القارىء أن له فعلاً حقيقياً في إبداع النص - يمكن اعتباره أحد أهم أسباب انفصال وعي القارىء العام عن الأعمال الإبداعية وبخاصة التيارات الحديثة منها وانغلاقه على بنيته، كما يمكن اعتباره ما أظن أن ذلك الانفصال والانغلاق يخلفه من انعدام الثقة لدى الوعي القارىء في إمكان أن يكون فاعلاً بصورة خلاقة وأصيلة في النصوص، أقول إنه يمكن اعتبار ذلك أحد الرواسب التي تؤكد فكرة عدم القدرة على الفعالية في العالم عموماً، باعتبار أن العالم أيضاً يتרכب من بنيات لها وجود موضوعي هناك خارج الوعي الإنساني، وجود يمكن الوصول إليه واكتشاف قوانين تركبه وحركته بحيادية عملية تامة، دون فعالية حقيقية من الوعي الإنساني.

في هذا السياق، يمكن فهم حرص النقد البنيوي للسرد على تأكيد استقلال عالم السرد وانفصاله عن عالم الخبرة اليومية، كما يمكن فهم حرصه على تأكيد أن المفاهيم والمصطلحات التي تستخدم في التحليل هي نتاج النص السردى وحده، ولا يمكن أن تأخذ من العالم المعيش أطرها المرجعية<sup>(٣٠)</sup>. من هنا يبدأ الانغلاق البنيوي على النص، وتصبح أسئلة الناقد الجوهري ومنطقة عمله الأساسية منصيين على الكيفيات التي انبنى بها النص في محاولة للوصول إلى قوانين هذا البناء كما سلفت الإشارة. ومن هنا أيضاً يمكن أن يبدأ انغلاق الوعي عموماً على ذاته وعلى افتراضاته المسبقة.

من الممكن في هذه النقطة أن نعتبر ما ذكره الدكتور ناجي رشوان عن رؤية البنية للعالم وفعلها في الوعي هو السبب الرئيس في وقوف التحليل السردى البنيوي عند الحدود السابقة دون محاولة تجاوزها إلى آفاق تحليلية أخرى. يقول رشوان:

تبقى رؤية البنية للعالم، وحلمها الذي يشكل طموحها الأخير، في وجود حالة تركيبية دينامية مطلقة، شبكة كونية ضخمة من العلاقات التحتية المتفاعلة تتعرف مفرداتها وتتبدل مواقعها ويتغير كنهها بارتباط وجودها المطلق وفق قوانين ومناهج تركيبية واحدة، تنتظم عليها جواهر الأشياء جميعها من أدق تفاصيل الوجود الإنساني إلى أكثرها مظهرية وتبدلاً. وتبقى هذه الآلية المطلقة والوحدية والانسجامية والاكتمالية في كنه أداؤها الانفصالي وقدرتها على عزل الوعي وبأورته واستعباده<sup>(٣١)</sup>.

تأتي حركة ما بعد البنيوية في تحليل السرد لتقف ضد هذه الدعاوى البنيوية وتفتح آفاقاً جديدة للنظرية السردية تتمثل في الدراسات الجنسية ونقد استجابة القارىء والتحليل النفسى والنقد الأيديولوجي، لتصبح النظرية السردية مجالاً رحباً معبراً عن تقاطع المجالات التنظيرية والتحليلية السابقة. تقول سوزانا أونيجا:

إن رد الفعل لما بعد البنيوي في الثمانينيات والتسعينيات ضد دعاوى العلمية والقدرة التصنيفية للنظرية السردية البنيوية يتجلى في الإهمال الواضح للتوجهات البنيوية المبكرة. وعلى أى حال، فإن أحد التأثيرات الإيجابية لذلك الإهمال قد تمثل في فتح حقول جديدة لتطوير النظرية السردية في كل من الدراسات الجنسية، والتحليل النفسى، ونقد استجابة القارئ، والنقد الأيديولوجي. وهكذا، تتبدى النظرية السردية الآن في حالة عودة إلى معناها الاشتقاقي الأصلي، بوصفها دراسة عبر - نوعية للسرد تناقش وتوحد رؤى عدد كبير من الخطابات النقدية الأخرى التي تشمل أشكالاً سردية للتمثيل<sup>(٣٢)</sup>.

وترى "شلوميث كينان" من زوايتها أن تخلل التأويل عبر إستراتيجياته المختلفة في عملية تحليل النص السردى يشكك في ادعاءات النظرية السردية البنيوية، ويفتح أفقا جديدا للبحث. تقول:

إن تخلل التأويل فيما كان يبدو فعالية منفصلة، عادة ما تسمى الوصف، لهو - بالنسبة لى - أمر مزعج ومُحَرِّر في الوقت نفسه؛ مزعج بسبب الشك الذى يثيره سواء بالنسبة لـ "الموضوعية" أو "الطبيعية العلمية" للبحث السردى. ومُحَرِّر لأنه يفتح منطقة جديدة للبحث؛ وأعنى العلاقات بين الظاهرة السردية وإستراتيجيات التأويل<sup>(٣١)</sup>.

إن هذه الآفاق التى تفتحها الدراسات السردية ما بعد البنيوية يمكنها أن تؤدى بدورها إلى إهمال النظرية السردية البنيوية بصورتها المشهورة حاليا - خصوصا فى النقد العربى - أو فى أحسن الأحوال إهمال استقلاليتها وتنصيبها لنفسها ولأهدافها كفاية نهائية لعمل الناقد؛ أى إنه من الممكن أن تتحول مقولاتها إلى أدوات متناثرة لا تشكل نسقا عضويا يلزم الناقد أن يتبنى علاقاته التكوينية، بحيث يمكن للناقد أن يستخدم بعض هذه المقولات منزوعة من سياقها ضمن سياق مغاير، له أهداف أخرى غير السعى لصنع مخطط تصنيفى لآليات عمل النص والكشف عن قوانين بنائه .

ولعل أهم الآفاق التى يفتحها التحليل السردى ما بعد البنيوى بالنسبة لدراستنا هذه هو ما يتصل بفعالية وعى القارئ؛ الذى سيكون حجر الأساس فى المفهوم الذى يود الباحث اقتراحه، وهو ما أطلق عليه "السرد المُكْتَئِز".

تسمى هذه الدراسة إذن بصورة أساسية إلى تقديم مفهوم يتصل بالتحليل السردى هو ما أسميته "السرد المُكْتَئِز"، وهو مفهوم يحاول أولا توصيف شكل من أشكال الوجود السردى فى النصوص - سواء السردية أو غير السردية - هذا الشكل السردى له خصائص تحدد طبيعته وطرائق تشكله المختلفة، وكذلك وظيفته. وبحسب ما أدعى، يسلط هذا المفهوم ضوءا على ما يمكن اعتباره تقنية نصية - قوامها شكل سردى - لم يتم تنصيبها ضمن مقولات النظرية السردية. ولأن مفهوم السرد المُكْتَئِز يتصل بعملية القراءة - كما سيتضح؛ أى إنه مفهوم يحاول التعرف على أحد أشكال نشاط الإعرى القارئ فى التعامل مع النصوص، هذا الوعى هو ما يقوم بتخليق معظم ملامح السرد المُكْتَئِز - إن لم تكن كلها فى بعض الحالات - ولأنه كذلك، فمن الممكن اعتبار هذا المفهوم أحد نواتج التفاعل بين النظرية السردية ونظريات استجابة القارئ. من زاوية ثانية، يبدو مفهوم السرد المُكْتَئِز فاتحا - فى بعض تشكلاته على الأقل - إمكانية أن يتحرك التحليل السردى من النص إلى الواقع الثقافى/ الحضارى الذى أنتجه كما سيتضح لاحقا.

ينقسم طرحنا لهذا المفهوم إلى عدة فقرات: تعرض أولاها الفكرة النظرية التى تمثل الأرضية الأساسية التى قام عليها المفهوم المقترح. وتجذر الفقرة الثانية الاسم الذى أقترحه للمفهوم على مستوى الدلالة اللغوية. أما الفقرة الثالثة، فتعرض لدلالة المفهوم وحدود اشتغاله فى النصوص. وتهدف الفقرة الرابعة إلى فض الاشتباكات الممكنة بين مفهوم السرد المُكْتَئِز وبعض المفاهيم المتاخمة له. وأخيرا، سأحاول أن أقدم أمثلة متنوعة بقدر الإمكان على ما أذهب إليه من طبيعة هذا المفهوم وشكله ووظيفته.

#### ١- حدود النقد وفعاليات القراءة :

سيكون التركيز هنا على نقطة أساسية وحيدة تتصل بمفهوم السرد المُكْتَئِز؛ وهى فعل القراءة ودوره فى إنتاج بنيات النص ودلالاته المحتملة فى وعى القارئ، وإمكان تحريك عمل الناقد المستند إليه نحو ما يتجاوز النص. هذه الفقرة إذن لن تسعى إلى عرض نظريات استجابة القارئ، Reader-response Theories وتقاطعاتها مع التوجهات النقدية التى تولي اهتماما واضحا لدور القارئ وقعله فى تشكيل احتمالات الدلالة فى النص - مثل النقد القائم على الفلسفة التفكيكية Deconstruction أو على التحليل النفسى Psychoanalysis أو غيرهما - إلا فى حدود النقطة التى تخدم هدف الدراسة<sup>(٣٢)</sup>.

تقول سوزانا أونيجا:

إن المدارس النقدية ما بعد البنيوية قد طورت تحليل دور القارئ في التواصل الأدبي، مشددة على الطبيعة النشطة والخلاقة للقراءة. إن توجهها مختلفا من البحث يتأسس على تحليل النص من وجهة نظر القارئ، لتصبح البنية الساكنة للدلالات فجأة مفعمة بالحيوية: تصبح الصيغة البنائية الثابتة عمليات متتابعة من البناء؛ سلسلة من الفرضيات المؤقتة في ذهن القارئ<sup>(٣٦)</sup>.

لم تعد دلالة النص إذن بنية ثابتة لا يفعل القارئ سوى اكتشافها وتركيب أجزائها الموجودة بصورة مسبقة، بل أصبحت عملية Process متنامية في الزمن داخل ذهن القارئ، أو بأسلوب آخر أصبحت الدلالة ناتج التفاعل بين وعي القارئ والنص. هذه العملية - أو هذا التفاعل - لا تكتسب الدلالة الناتجة عنها أى درجة من درجات الثبات المطلق حتى بعد الانتهاء من قراءة النص؛ إذ يمكن أن تتغير تفاصيل عملية القراءة وآلياتها في قراءة ثانية، كما يفترض أن تختلف طبيعة تلك العملية وذلك التفاعل من قارئ لآخر.

في هذه المساحة من التفاعل داخل ذهن القارئ، يقع المفهوم الذى أود اقتراحه. غير أن هناك بعدا آخر لهذا المفهوم يتصل بما يمكن أن نسميه الواقع الثقافي / الحضارى لكل من النص والمتلقي، حيث يمكن أن يفتح ذهن المتلقي في حدود مفهوم السرد المُكثِّز - كما سيتضح لاحقا - على الواقع الثقافي / الحضارى الذى يشترك فيه مع النص أو مع مبدعه، بما يتحرك بعملية النقد ويدور الناقد خطوتين بعيدا عن فكرة البنية النصية المفترضة والثابتة؛ الخطوة الأولى ناحية عملية القراءة بوصفها إبداعا للنص وعاملا أساسيا بالتالى في تشكيل الأعراف الأدبية التى يتأسس عليها وكذلك اقتراح بنيات مختلفة ومتنوعة له. أما الخطوة الثانية، فهى ناحية الواقع الثقافي / الحضارى الذى يمثل سياق النص، إذ إن مفهوم السرد المُكثِّز يمكن - في بعض صورهِ - أن يستدعي أو يشكل مشاهد حضارية، أو ربما يستحضر نصوصا سردية مستقرة في الوعي الثقافي العام، أو ربما يشير إلى أحد السرد الكبرى Grand Narratives<sup>(٣٧)</sup> - في مجتمعاتنا خصوصا - التى تقع فى الأساس من الوعي الحضارى الذى يمثل النص واحدا من الأفعال المعبرة عنه.

يمكن أن يكون السرد المُكثِّز - بانفتاحه ذلك - مساعدا على توجيه الوعي القارئ نحو إعادة التفكير في واقعه الثقافي / الحضارى - وربما إعادة إنتاجه - وذلك عبر السياقات الدلالية الممكنة التى تنتج في ذهن القارئ من ربط هذا السرد المُكثِّز بباقي وحدات النص. بأسلوب آخر: يمكن أن يكون ذلك الربط بين السرد المُكثِّز في هذه الحالة - حالة تمثيله لمشهد حضارى أو إشارته لسرد كبير مستقر في الثقافة - إلخ - وبين فهم القارئ، وتأويله للعناصر النصية وللتقائيد الأدبية التى يتشكل على أساسها النص، مساعدا للوعي القارئ على إعادة النظر في مكونات وعيه الحضارى، وربما قاده ذلك إلى إعادة إنتاج بعض ملامح هذه المكونات. هذه الحركة الثانية إلى ما وراء النص تؤيد التصور القائل إن التوجهات التحليلية المتنوعة التى تهتم بفعل القراءة في ما بعد البنيوية (من نقد تفكيكي، ونقد تأويلي، ونقد استجابة القارئ، وغيرها) يمكن أن تقود كما تلاحظ أونيجا<sup>(٣٨)</sup> ناحية دراسات اجتماعية أو سياسية أو ثقافية<sup>(٣٩)</sup> بما يقود بدوره إلى انفتاح النقد على مساحات مغايرة من المعرفة لم تفترض البنيوية أنها من مهام النقد أو الناقد. هذه الحركة تدخل ضمن ما يمكن أن نسميه التحليل الثقافي أو النقد الثقافي للسرد.

## ٢- السرد المُكثِّز/ الدلالة اللغوية:

يقول صاحب القاموس المحيط تحت مادة كَثَرَ:

الكَثَرُ: المال المدفون وقد كَثَرَهُ يَكْثِرُهُ؛ والذهب والفضة، وما يُخْرَزُ به المال، وكل شيء غَمَزَتْهُ في وعاء أو أرض، فقد كَثَرَتْهُ. واكْثَنَ: اجتمع، امتلأ. والكثيز: الثمر في قواصر للشتاء. ونالة وجارية كَثَارَ، ككتاب: كثرة اللحم صلبة<sup>(٤٠)</sup>.

السرد المُكثِّز (من اكْثَنَ) - كمثل مُضْطَرَب (من اضْطَرَبَ) - إذن يدل بصورة مبدئية على سرد مجتمع وممتلىء داخل النص الكبير الذى يقع ضمنه. ويحكم تأثير ظلال المعانى الأخرى

فى مادة كَنَزَ، يشير المفهوم أيضا إلى فكرة الخبيثة القيمة "الكنز" وتحديدًا الخبيثة المدفونة تحت السطح.

مما سبق، يمكن تحديد السرد المَكْتَنَز على مستوى الدلالة اللغوية للمفهوم باعتباره السرد المختبئ أو المدفون تحت السطح بصورة مكثفة بالنسبة للنص الذى يحتويه. ومما يفهم من المعنى السابق أن السرد المَكْتَنَز مفهوم لا يشير إلى نوع مستقل من أنواع السرد، أى لا يشير إلى سرد قائم بذاته، بل هو مفهوم يحاول الإشارة إلى سرد جزئى مجتمع ومدفون تحت السطح، كما أنه سرد يمكن أن يوجد فى أى نص سواء كان سرديا أو شعريا أو غير ذلك.

### ٣- حدود المفهوم:

إذا انطلقنا من فرضية أن بنية النص السردى أو الخبكة Plot ليست أمرا ثابتا فى النص أو كامنا فيه، وأن القارئ هو من يقوم بعملية "حبكة" Plotting النص طبقا لأسس متنوعة للتفاعل بين النص والقارئ، ليس ههنا مجال تفصيلها<sup>(١)</sup>، أمكننا - بناء على هذه الفرضية - أن نوضح مفهوم السرد المَكْتَنَز ضمن عمليات التفاعل هذه بين النص والقارئ، إذ إنه مفهوم يشير إلى ناتج مجموعة من العمليات التى تحدث فى وعى المتلقى بناء على إحالة نصية قصيرة نسبيا قياسا بالسرد الذى ينتج عنها؛ فهى تمثل ما يشبه الباب الذى ينفذ منه المتلقى إلى عملية تكوين ذلك السرد المَكْتَنَز. النص لا يعطى إذن صورا أو أخيلة أو تعبيرات مجازية باعتبارها مادة تعمل فيها فعالية التأويل ليبنى القارئ منها وحدها تصورا ذهنيا يمثل السرد المَكْتَنَز الذى تقصده؛ بل إن الأمر كله فى حالتنا تلك يقع على عاتق القارئ الذى يصنع معظم مفردات ذلك السرد - إن لم يكن كلها - من مثل المواقف والشخص ووجهة النظر والمخطط الزمنى والقضاء إلخ. السرد المَكْتَنَز - إذن - هو ناتج إحالة عملية السرد Narration بصورة أساسية إلى القارئ بوصفه مبدعا؛ أى إنه ناتج قيام وعى القارئ بعمل طرفى التفاعل التقليديين: النص والقارئ، تحديدا فى النقطة التى يقع فيها السرد المَكْتَنَز ضمن سياق النص الذى يحتويه.

وإذا كان القارئ يقوم بإبداع معظم مفردات هذا السرد فى كل مرة يقرأ فيها النص، فإن السرد المَكْتَنَز الناتج لا يكتسب ثباتا مطلقا فى ذهن القارئ الواحد مع تعدد عملية القراءة - وربما فى القراءة الواحدة - إذ يمكن أن تؤثر رؤية القارئ وتأويلاته لباقي عناصر النص على مفردات السرد المَكْتَنَز الناتج وكذلك على مغزاه، كما يمكن اعتبار السرد المَكْتَنَز إحدى وحدات النص التى يمكن أن تؤثر تشكيلات القارئ المختلفة لها على رؤية ذلك القارئ، وتأويلاته لباقي عناصر النص. ولعل الملاحظة السابقة تشير إلى أن السرد المَكْتَنَز ليس منقطعاً بصورة كاملة عن عمليات القراءة التى يمارسها الوعى القارئى على بقية أجزاء النص، فلا يخلو الأمر من تأثير محتمل لتأويلات القارئ، وللملاحظات التى يقترحها وعيه بين مفردات النص فى أثناء عملية القراءة على السرد المَكْتَنَز الذى يبتدعه مع ذلك بصورة شبه كاملة كما أحاول أن أجادل. وبالطبع، يصبح وجود هذا التنوع فى مفردات السرد المَكْتَنَز ومغزاه أمرا محتملا بدرجة أكبر فى حالة تعدد القراء للنص الواحد.

من زاوية أخرى، يفترض وجود السرد المَكْتَنَز أن يكون المتلقى والنص كلاهما منتبهيين إلى ثقافة واحدة، أو أن يكون القارئ مستوعبا للمفردات والمفاهيم الثقافية/ الحضارية التى أنتج النص فى إطارها، وأن يكون كذلك مدركا للتضمينات والإحالات المحتملة فى هذه المفاهيم، أو على الأقل معظمها، إذ إن السرد المَكْتَنَز - كما سبقت الإشارة - يمكن فى بعض صورته أن يستدعى أو يشكل مشاهد حضارية، أو يستحضر نصوصا سردية مستقرة فى الوعى الثقافى العام، أو ربما يشير إلى أحد السرد الكبرى كما سيتضح من الأمثلة التى سنضربها.

### ٤- السرد المَكْتَنَز/ مفاهيم متاخمة :

هناك بعض المفاهيم النقدية التى تبدو متاخمة لمفهوم السرد المَكْتَنَز بصورة ربما صنعت التباسا لدى القارئ. أهم هذه المفاهيم كما أرى هى كل من:

١- فراغات النص Gaps كما يطرحها وولفجانج إيزر .

٢- الخلاصة Summary كما يطرحها جيرار جينيت.

يبدو مفهوم "الفراغ" الذي يطرحه إيزر متقاطعا بصورة كبيرة مع مفهوم السرد المكتئز، غير أن مفهوم الفراغ وصف لفعالية أكثر اتساعا وشمولا، كما أن وظيفته الأساسية تتبلور في الربط بين بنيات النص أو بين الأنماط النصية وتنشيط عملية التفاعل بين النص والقارئ، دون تحديد طبيعة أو شكل هذا الفراغ النصي. يقول إيزر:

إن ما أسميناه فراغا ينشأ عن إبهام النص. ومع أنه يبدو شبيها "بمواضع الإبهام" التي قال بها إنجاردن، إلا أنه يختلف عنها من حيث النوع والوظيفة. ويستخدم المصطلح الأخير للدلالة على فجوة في تحديد الشيء المقصود أو في تسلسل "المظاهر المخططة". أما الفراغ، فيشير إلى مساحة فارغة في النسق الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية. بعبارة أخرى، فالحاجة للإكمال في هذا الصدد تحل محلها الحاجة للربط. ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص كل بالآخر، والفراغات هي التي تقوم بعمليات الربط هذه وهي بمثابة مفصلات غير مرئية للنص، وكما تميز المخططات والرؤى النصية بعضها عن البعض، فهي في الوقت نفسه تطلق عمليات تصور في ذهن القارئ. وبالتالي، فحين ترتبط المخططات والرؤى معا "تختفي" الفراغات<sup>(٣٠)</sup>.

فإذا كان إدراك الوعي القارئ لوجود الفراغ مرتبطا بعملية ملئه لتحقيق الربط المفقود بين أجزاء النص، أمكننا - طبقا للمقتطف السابق - أن نعتبر السرد المكتئز، في أحد وجوهه، نوعا خاصا من أنواع الفراغ النصي. بأسلوب آخر: إذا كان إدراك الفراغ النصي وسده فعالية عامة يقوم بها القارئ للربط بين رؤى النص ومخططاته كما يقول إيزر؛ أي إنه فعالية لاتحدد طبيعة وشكل هذا الفراغ إلا في حدود وظيفته (الربط)، بما يمكن معه أن يكون هذا الفراغ أي شيء، وكل شيء ينتج عن فعالية القارئ، الساعية للربط بين أجزاء النص ورؤاه، وهو ما يوجه عملية التفاعل بين النص والقارئ، بصورة عامة، إذا كان الأمر كذلك؛ فإن السرد المكتئز يمثل، بصورة مبدئية، نوعا خاصا من أنواع الفراغ؛ إنه فراغ ينشأ عن مفتاح نصي يمكن التعرف عليه، كما أن ما يملأه محدد بأنه "سرد" يكتسب ما للسرد من سمات وحدود. يقول إيزر محددا وظيفة الفراغ وتعريفه بصورة أكبر:

نبدأ الآن في إلقاء نظرة فاحصة على الوظيفة الأساسية للفراغ فيما يتصل بعملية التوجيه التي يقوم بها في عملية التواصل. فإذا كانت الفراغات دليلا على تعطيل قابلية الربط بين مقاطع النص، فهي في الوقت نفسه تمثل شرطا للربط، لكنها ليس لها مضمون محدد في ذاتها. إذن كيف يمكن وصفها؟ هي بوصفها فراغا تعتبر لاشيء في حد ذاتها، ومع ذلك فهي باعتبارها "لاشيء" تعد قوة دفع حيوية لبداية التواصل. وحيثما كان هناك تجاور غير مترابط للعناصر لابد أن يكون هناك تلقائيا فراغ يكسر النظام المتوقع للنص<sup>(٣١)</sup>.

هكذا تبدو فكرة الفراغات النصية واصفة لفعالية عامة يقوم بها القارئ بتوجيه من بنية النص بصورة أساسية. فهي كما أفهم تشير إلى الحركة الذهنية للنشطة التي يقوم بها القارئ في محاولة الربط بين بنيات ورؤى النص دون محاولة تحديد طبيعة وشكل ما يملأ هذا الفراغ. أما هذا الفراغ نفسه فـ "لاشيء" إذ المهم في وجوده - أو افتراض وجوده - هو كونه "قوة دفع حيوية لبداية التواصل" كما أن وجود الفراغ يرتبط كما يتضح في المقتطف السابق من "تجاور غير مترابط للعناصر". هذه الوظيفة التي يحددها إيزر للفراغ النصي لا يبدو أنها تفترض إمكان أن يتحول الفراغ النصي إلى تكوين دلالي له شكل تصنيفي محدد - سرد مثلا - يمكن إضافته إلى النص، بما يحتمل معه أن يتحول هذا التكوين المضاف إلى أحد عناصر النص، أو إحدى رؤاه التي يتخللها فراغات نصية بترتيب عناصرها وخصوصية رؤاه هي نفسها.

من زاوية ثانية يبدو واضحا أن مفهوم الفراغ النصي عند إيزر ينتج - كما تنتج العلاقات بين وحدات النص أيضا - من تصور وجود بنية تحتية شاملة يتموضع على أساسها الفراغ والوحدات النصية. يتضح ذلك من تعليق إيزر على كلام بلاز التالي:

"حتى أكثر اللقطات اقترابا من المعنى لاتكفي لإعطاء الصورة معناها الكامل. وهذا أمر يحدده وضع الصورة بين غيرها من الصور ولابد للصورة في كل حالة أن تتخذ معناها من موقعها

فى سلسلة التداعيات والصور مشحونة بالليل إلى اتخاذ معنى، وهو ما يتحقق فى اللحظة التى تتصل فيها بغيرها من الصور.

يقول إيزر بعد اقتباسه لكلام بلاز السابق:

ومقاطع النص الأدبى تتبع النمط نفسه فهناك فراغ بين المقاطع ونقاط القطع يؤدى إلى شبكة كاملة من الصلات المحتملة تضى على كل مقطع أو صورة معناها المحدد. وأيا كان ما يتحكم فى هذا المعنى فهو غير محدد فى حد ذاته، فالعلاقة هى التى تضى المغزى على المقاطع كما سبقت الإشارة، وليس ثم عنصر ثالث. وإذا فتحت الفراغات هذه الشبكة من الصلات المحتملة فلا بد أن تكون هناك بنية تقوم عليها وتتحكم فى طريقة تحديد المقاطع بعضها لبعض<sup>(٣٣)</sup>.

الفراغات كما يتضح من كلام إيزر، تفتح شبكة من الصلات المحتملة بين مقاطع النص، ولكن ذلك يحدث طبقاً لبنية تتحكم فى وجود الفراغات وتحديد المقاطع النصية التى يتبلور مغزاها بناء على علاقاتها بعضها ببعض، بما لا يخرجنا - حسبما أرى - من فلك التحليل البنىوى للنصوص.

وحتى لا يستغرقنا الجدل حول أطروحات إيزر، أود تلخيص الفروق بين مفهومى "الفراغ" و"السرد المكتئز" فى أن الأول يشير إلى فعالية عامة تميز عملية القراءة لا يتحدد فيها طبيعة الفراغ أو شكله، فى حين يشير الثانى - فى أحد وجوهه - إلى صورة خاصة من صور هذه الفعالية يتحدد فيها الفراغ بكونه "سرداً" له مفتاح نصى وله فى ذاته كل خصائص السرد، بما فى ذلك إمكان وجود الفراغات النصية التى يشير إليها إيزر. الفرق الثانى هو أن مفهوم السرد المكتئز لا يقوم بالضرورة على وجود بنية نصية تحتية ثابتة تتحكم فى ظهوره وتقوم بالربط بين المقاطع النصية بما يكسب كلا منها مغزاه؛ إذ لو كان الأمر كذلك لظل مفهوم السرد المكتئز دائراً فى فلك الفكر البنىوى الذى يحاول استكناه إحدى فعاليات القراءة الواقعة ضمن بنية محددة يؤدى القارئ دوراً محدداً - أيا كانت درجة أهميته - فى إكمالها وكشف علاقاتها التحتية، دون أن يكون هذا القارئ نفسه هو صانع هذه البنيات، ودون السعى إلى الخروج عن عالم النص المغلق إلى آفاق التحليل الثقافى الذى أشرت إليه سالفاً؛ إذ إن واحدة من أهم أدوار السرد المكتئز كما أحاول أن أجادل هى فى فتحه لوعى القارئ على مشاهد ثقافية/ حضارية لها سمت سردى بالأساس.

المفهوم الثانى الذى يبدو متاخماً للسرد المكتئز ينبع من التحليل البنىوى للسرد، وتحديدًا فيما يتصل بالإيقاع الزمنى للسرد وهو مفهوم الخلاصة Summary.

يقع مفهوم الخلاصة ضمن أربع سرعات يتخذها السرد بالنسبة للأحداث التى يعرضها، هى الحذف Ellipsis، والخلاصة Summary، والمشهد Scene، والوقفة Pause، وكلها مفهومات تحاول تحديد العلاقة بين الفترة الزمنية للأحداث التى يعرضها النص السردى والفترة الزمنية اللازمة لقراءتها أو تلاوتها فى النص، أو بلغة أخرى؛ تحاول تحديد تناسب بين المساحة الزمنية المفترضة للأحداث الغفل Fabula ومساحة عرضها فى اللغة<sup>(٣٤)</sup>.

يمكن بصورة إجمالية تعريف الخلاصة فى هذا السياق باعتبارها:

تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات فى مقاطع معدودات، أو فى صفحات قليلة، دون الخوض فى ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال، أو هى كما قال تودوروف "وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة"<sup>(٣٥)</sup>.

ومن الواضح بداية اختلاف المستوى الذى تعمل فيه الخلاصة عن ذلك الذى يعمل فيه السرد المكتئز. فالمفهوم الأول يمكن أن يكون جزءاً فى الثانى إذا ما رأى القارئ ذلك. غير أن وجه الشبه الذى يمكن أن يصنع لبنا بين المفهومين يأتى من كون الخلاصة تبدو مركزة لأحداث كثيرة فى تقارير لغوية مختصرة، مستبعدة الكثير من تفاصيل تلك الأحداث التى يحتمل أن يقوم القارئ بإكمالها فى مخيلته، وهو ما يشبه الفعالية التى يقوم بها القارئ فيما يخص السرد

المُكْتَنِز. غير أن إكمال القارئ للأحداث التي تم تلخيصها يعد أمرا اختياريًا غير فاعل في سير عملية القراءة؛ إذ يبدو أن النص السردى في حالة الخلاصة قد استبعد ما رآه غير ذي نفع بالنسبة للدلالة التي تقتربها بنيته محققًا عبر عملية التلخيص هذه عدة وظائف أخرى<sup>(٣٥)</sup>، في حين أن السرد المُكْتَنِز يعد جزءًا أساسيًا في أي دلالة محتملة للنص، كما أن الإشارة النصية التي تحيل إليه لا تمثل تلخيصًا له أو عرضًا لأي جزء فيه؛ إنها فقط إحالة يبدأ بعدها السرد المُكْتَنِز في التكون داخل ذهن القارئ.

#### ٥- نماذج من أشكال السرد المُكْتَنِز :

في هذه الفقرة، التي أراها الأهم في توضيح حدود مفهوم السرد المُكْتَنِز، سأحاول أن أتعرض لمختلف التشكلات التي رصدتها لهذا المفهوم في نصوص سردية وشعرية متنوعة. وسيكون التركيز على أمور ثلاثة فيما يتصل بالأمثلة التي سأطرحها: أولها نوع السرد المُكْتَنِز الناتج: هل هو سرد سابق موجود في الثقافة كالسرد الفيلمي أو المواويل القصصية أو السير الشعبية أو غيرها من السرد الشائعة، أم هو سرد لمشهد حضارى من الحياة اليومية؟ وإذا ما كان سردًا لمشهد حضارى فهل يعبر أو يتصل بأحد السرد الكبرى في وعينا الحضارى أم لا؟ ثانيها ما العناصر السردية المحتملة التي تشترك في تشكيل السرد المُكْتَنِز (من شخصيات ومخطط زمني وملامح فضاء تخيلى، وتبشير إلخ)؟ ويلاحظ في هذه النقطة أن محاولة تحديد شكل السرد المُكْتَنِز سينصب فقط على تحديد العناصر المشتركة في تكوينه دون محاولة استكناه تكوين محدد - أو لنقل بنية محددة - تتركب على أساسه - أو على أساسها - تلك العناصر؛ إذ إن تركيب العناصر السردية في تشكّل سردى محدد ومؤقت - كما جادلت قبل ذلك - أمر فردى يتصل بما تحتويه مخيلة كل قارئ عن السرد المُكْتَنِز المعين، وطرائق التركيب الخاصة بكل قارئ، لما تحتويه مخيلته، كما يرتبط أيضًا بتوجهات القارئ الأيديولوجية المسبقة، وكذلك بعملية الفهم الدينامية الخاصة بكل قارئ، وربما بكل قراءة، لعناصر النص الذى يحتوى السرد المُكْتَنِز. ثالثها يتصل بالأدوار المحتملة التي يمكن أن يلعبها السرد المُكْتَنِز في وعى القارئ، على مستوى تأويل النص، وكذلك على مستوى ما يمكن أن يحيل إليه هذا السرد من طرح حضارى عام في وعى القارئ سواء بالمراجعة وإعادة الإنتاج أو بالتثبيت والترسيخ.

لعل أكثر صور السرد المُكْتَنِز وضوحًا هي استدعاء أحد السرد المشهورة في الثقافة التي تمثل سياق النص الذى يحتوى السرد المُكْتَنِز، أيا كان تصنيف هذا النص. وسأضرب مثالًا على هذا النوع من قصيدة "آخر نبلاء العصر الرومانتيكى" للشاعر طارق هاشم، حيث يقول في نهايتها:

"صاحبى

آخر نبلاء العصر الرومانتيكى

مات

وف جيبه ٣ رصاصات

وشبح لأنور وجدى

(حسن الهلالى) بعد ١٥ سنة

حطم حيطان السجن

وخرج

رافع شعار النضال

ضد الخير

والنجاح

وعبط أرومانسيين"<sup>(٣٦)</sup>.

السرد المُكْتَنِز الذى سينتج في ذهن المتلقى يتمثل هنا في الشاهد السردية التى سيعيد القارئ تخيلها من فيلم "أمير الانتقام". والفتاح النصى الذى سيستخدمه القارئ للتنفذ إلى ذلك السرد الفيلمي فى ذاكرته هو اسم الممثل (أنور وجدى) واسم الشخصية التى لعبها فى الفيلم (حسن الهلالى)، وإشارة إلى حدث ضمن الفيلم هو هروب الشخصية / البطل من السجن.



يمكن بعد ذلك تحديد العناصر السردية التي سيستخدمها القارئ، في إعادة تشكيل بعض مشاهد الفيلم الذي أحال إليه النص وهي:

١- الشخصية الرئيسية (حسن الهلال): التي غالبا ما ستتجسد في هيئة الممثل أنور وجدى.  
٢- الحدث: هروب البطل من السجن. (فى الفيلم تم الهروب عن طريق خداع البطل لحراس السجن).

٣- الفضاء السردى: ويمكن تخيله فى إطار السجن الذى تم تصويره فى الفيلم مع التعديلات المتوقعة التى ستدخلها ذاكرة القارئ وخبراته الشخصية.

٤- المخطط الزمنى: الوقت الذى اتخذته بطل الفيلم فى تنفيذ الهروب.  
٥- وجهة النظر (التبئير): وهو عنصر ذاتى تماما. فى هذه الحالة يتوقف على عناصر كثيرة، منها القارئ، التقييمى من الفيلم ودرجة تذكره لأحداثه وخبراته الشخصية عن حالة السجن، وكذلك يتوقف تبئير القارئ للسرد المُكثَّر على التحريفات التى قام بها النص لمشاهد الفيلم، ورؤى القارئ التأويلية لباقي مفردات النص التى تمثل سياق هذا السرد.

ومن الواضح أن النص فى إحالته إلى الشخصية لم يذكر تفاصيلها الشكلية أو ملامحها المميزة على المستوى النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى إلخ. فقط قام النص بالإحالة معتمدا بصورة ضمنية على معرفة القارئ، بالسرد الذى يحيل إليه. وكذلك الأمر فيما يتصل بالفضاء (السجن). وما أرى أن مخيلة القارئ ستقوم به هو إكمال تفاصيل الشخصية بناء على ما يتذكره من مشاهد الفيلم التى يشير إليها الحدث المخصوص فى النص الشعرى، ويمكن تخيل أن ما سيقوم القارئ بإكماله سينصب غالبا على الشخصية (من ناحية الملابس المهلهلة واللحية الطويلة وشحوب الوجه على المستوى الشكلى، وكذلك شجاعة البطل فى الدفاع عن موقفه وأمانته التى قادته للسجن وطبيعة القهر الذى يستشعره نتيجة الظلم الواقع عليه، على مستوى الملامح النفسية). وعلى مستوى الفضاء سيكمل القارئ صورة السجن كما يتذكرها من الفيلم (غالبا الغرف الضيقة شديدة الإظلام ذات السقف المنخفض إلخ). ومن الواضح أن عملية التشكيل التى ستقوم بها مخيلة القارئ لعنصرى الشخصية والفضاء ستباين من قارئ لآخر كما أشرت.

مخيلة القارئ. وذاكرته بعد ذلك ستلعبان الدور الرئيس فى تشكيل ملامح الحدث الذى سيتم تعديله بسبب ما ذكره النص الشعرى من تحطيم "حسن الهلال" لجدران السجن، وهو ما لا يتفق مع أحداث السرد الفيلمي، ويتطلب بالتالى فعالية تركيبية بين باقى عناصر السرد الفيلمي كما يتخيلها القارئ، وبين ما يدفع إليه النص الشعرى من تعديل يقوم القارئ بإبداعه على مستوى المخيلة.

أما المخطط الزمنى للحدث الذى يمثل السرد المُكثَّر وكذلك تبئيره فهما - كما أرى - يمثلان فى هذا السرد منطقة إبداع التلقى الأساسية التى سيتعمد فيها بصورة شبه كاملة على عناصر تشكيل ذاتية تتصل باستقباله للفيلم وموقفه من الأحداث فيه، وقدرته على إعادة تشكيل رؤاه نفسه.

من الواضح - بحسب الجدول السابق - أن السرد المُكثَّر الناتج سيختلف فى ملامحه التكوينية ومغزاه من قارئ لآخر، بل ربما من قراءة لأخرى فى ذهن القارئ الواحد.

من زاوية أخرى، يشترك السرد المُكثَّر السابق كوحدة دلالية فى نص هاشم الشعرى، فيدون أن يكون فيلم "أمير الانتقام" موجودا فى ذاكرة القارئ، ستفقد القصيدة الكثير من إحياءاتها الدلالية والجمالية، إذ من الواضح أن النص يقيم ما يشبه التقاهى بين شخصية الصديق الذى مات وفى جيبه رصاصات ثلاث وجانب من شخصية حسن الهلال فى الفيلم، مع تحويل فى دلالات الوحدات السردية التى يكونها القارئ، من الفيلم لتتناسب مع طرح القصيدة عن هزيمة الصديق "آخر نبلاء العصر الرومانتيكى" نتيجة انتهاء أحلامه بالفشل، مما دعاه لتصوير هروب حسن الهلال من السجن وقد هدف إلى "النضال ضد الخير والنجاح وعبط الرومانسيين" وليس من أجل الخير والحق وإدراك النجاح كما يصور الفيلم.

لا يهدف هذا التحليل إلى الدخول فى إمكانات تأويل النص الشعرى، بقدر ما يسعى لتوضيح طبيعة السرد المُكثَّر الذى أحالته إليه القصيدة والإشارة إلى إمكانات تشكله فى ذهن

القارئ، وكذلك دوره فى النص بوصفه وحدة أساسية لم يكن لها أن توجد لو لم يكن القارئ، منتعيا للواقع الثقافى للنص.

فى الإطار السابق، يمكن اكتشاف الكثير من السرد المكتئزة فى النصوص الشعرية والسردية (وربما فى المقالات الصحفية والتحليلات السياسية). هذه السرد موجودة فى الثقافة المشتركة لكل من النص والقارئ، ولا يفعل النص سوى الإحالة إليها عبر مفتاح نصى قصير.

\*\*\*

المثال الثانى يبدو أكثر تعقداً؛ إذ يشير إلى سرد مكتئز يمثل مشهداً حياتياً فى الواقع الثقافى/ الحضارى لكل من النص والقارئ. يتم الدخول إلى هذا المشهد عبر مفتاح نصى أيضاً، ويبدو شخوصه الرئيسة ممثلة لأنماط اجتماعية عامة، كما يتضح منه مدى أهمية أن يكون القارئ منتعياً للثقافة النص.

يدور الحوار التالى فى افتتاح رواية إبراهيم أصلان "عصافير النيل":  
انتبهت الجدة من غفوتها  
تركت مكانها عند الزير.

وتلمست الجدار حافية عند البوابة  
وقفت تدارى جسمها فى صدغ الباب، وتطل برأسها.  
تتفرج على ابنها عبد الرحيم، الذى خرج محمولا إلى العربة المفتوحة.  
ظلت تبتسم وتكلم نفسها حتى انفضت الزحمة.  
لمحها الحاج محمود الفحام واتجه إليها:  
"ادخلى أنت ياخاله هانم. إن شاء الله يبقى عال".

"تسلم من كل ردى. هم شايلين الواد عبد الرحيم ورايحين فين؟"  
"أنا رايح أشوفه وارجع أطمنك".  
قالت الجدة:

"يخيلك يا عبد الرحيم، لازم الانتخابات رجعت تانى".  
وسألت: "أنت ياخويا عاوز تروح لهم؟".  
"أيوه حاغير هدومي وأحصلهم".  
حتلاقيهم حدا الدكاكين، فى أول البلد، ما هو المنشاوى باشا نجح".  
واستدار الحاج إلى الناحية الأخرى وقال:  
"لا حول ولا قوة إلا بالله" (٣٧).

السرد المكتئز هنا يتمثل فى مشهد الانتخابات الذى يشار إليه بجملة "لازم الانتخابات رجعت تانى" هذه الجملة المفتاح تنهض على تشكيل المشهد الذى يشير إليه السرد الإطار من بداية الرواية (بما فى ذلك الأجزاء التى لم أذكرها هنا). أعنى أن ما حدث فى ذهن الجدة - ومن الضرورى أن يحدث كذلك فى ذهن قارئ الرواية حتى يصل إلى ملح مهم فى شخصية الجدة - هو أنها قد زواجت بين المشهد الذى يدور أمامها (حمل عبد الرحيم إلى عربة الإسعاف كما سيتضح بعد ذلك) وبين مشهد حضارى آخر لا يبينهما من تشابه، مما جعلها ترجع بذاكرتها إلى مشهد الانتخابات النيابية فيما قبل الثورة حيث نجح "المنشاوى باشا".

يمكننا الآن التعرف على السرد المكتئز الذى سيتكون فى ذهن القارئ نتيجة جملة الجدة: إنه باختصار شديد، مشهد ضمن مشاهد مشابهة كثيرة فى الريف المصرى يمثل رجلا - من أنصار أحد المرشحين للبرلمان - محمولا على الأعناق يهتف لذلك المرشح.

عناصر هذا المشهد التى سيقوم القارئ بتخيّلها ليعرف ما يدور فى ذهن الجدة هى:

- ١- فضاء: يتمثل فى إحدى شوارع أو ساحات قرية مصرية قبل الثورة.
- ٢- شخصيات: هى أنماط عامة موجودة حتى الآن تمثل أنصار و"هتيفة" مرشح ما، أحدهم محمول على الأعناق (غالبا عبد الرحيم) ويقوم بالهتاف للمرشح الناجح "المنشاوى باشا".

٣- تثير ومخطط زمني: يتصلان بزاوية الرؤية التي سيتخيلها القارئ، وبالمدّة الزمنية التي سيستغرقها تخيله لهذا المشهد.

هكذا يكاد القارئ يكون هو من يبدع عناصر السرد المُكتنّز كلها؛ إذ إن موقع هذا السرد في بداية الرواية لا يتيح للقارئ أن يتخيل أوصاف القضاء (القرية) المنتثرة في الرواية بعد ذلك. كما أن شخصية عبد الرحيم - مثل شخصية المنشاوي باشا (التي ستمثل فجوة في السرد المُكتنّز أظن أن الكثير من القراء سيقومون بملئها، عن طريق تخيل أحد باشاوات ما قبل الثورة، كل حسب خبراته) - لن تكتسب أى خصوصية إلا بعد ذلك، حين تتعرض لها الرواية. أما التثير، والمدّة الزمنية التي سيستغرقها ذهن القارئ في تخيل السرد المُكتنّز فيبدو أنهما عنصران ذاتيان بصورة كاملة.

إن أهمية المشهد السابق هو أنه يشير إلى مدى انفصال الجدة عن الواقع - نتيجة التقديم في السن - منذ بداية الرواية، وذلك عبر المفارقة التي ستنشأ في ذهن القارئ بين السرد المُكتنّز السابق وبين ما يحدث فعلا لعبد الرحيم الذي سنكتشف - في نهاية الرواية - أنه ذهب إلى المستشفى ومات فيه. ومن الواضح أيضا أن هذا المشهد الذي يمثل السرد المُكتنّز لم يكن ليقوم بدوره في رواية أصلان - ولم يكن ليوحد أساسا - إذا لم يكن القارئ هو ابن الثقافة التي نتج النص في سياقها.

\*\*\*

وإذا كان السرد المُكتنّز السابق لم يخرج دوره عن حدود الدور الذي يلعبه في النص الروائي الذي يحتويه، طبقا للتحليل السابق، فإن المثال التالي يتعدى مجرد سرد يشير إلى مشهد حضارى مفيد للنص الإطار، إلى كون هذا المشهد الحضارى أشبه بدعوة لمناقشة بعض الملامح المميزة للثقافة المصرية المعاصرة في أحد تجلياتها.

يقول الشاعر فريد أبو سعدة في أحد مقاطع قصيدته " طائر الكحول":

على مقعد في "الأتيليه"  
تتأهب أعضائي  
وعندما يتوافد الصُخبُ اليومي  
أشرعُ في الابتسام<sup>(٣٨)</sup>.

ههنا سرد مكتنّز يشير إلى مشهد حياتي خاص بأوساط المثقفين، نتعرف عليه من مفتاح نصى يتمثل في اسم مكان معروف لدى مرتاديه "الأتيليه"، وكذلك تعبير "الصُخب اليومي" الذي يشير إلى الممارسة السلوكية الخاصة بالمكان. يمكن بعد ذلك تحديد عناصر السرد المُكتنّز في:

- ١- قضاء: يشير إلى مكان محدد بعلامات التنصيص هو "الأتيليه".
  - ٢- شخصيات: الراوى (الذى يشير إلى الشاعر غالبا) إضافة إلى النادل ومجموعة من المثقفين والبدعيين في مختلف المجالات.
  - ٣- مخطط زمني: يبدأ من التوقيت الذي يتوافد فيه رواد المكان بصورة متكررة ليلا ويستمر فترة تكفى للشعور بامتلاء المكان الذى يوحى للراوى بالصُخب.
  - ٤- حدث: مناقشات رواد المكان، وحركة النادل بينهم.
  - ٥- تثير: منقسم في هذا السرد تحديدا بين النص والقارئ
- لنا أن ننصّر الآن كيف سيشكل القارئ، مشهدا سرديا من العناصر السابقة، وليكن كالآتي:
- "الراوى يجلس مسترخيا على مقعد في الأتيليه. تبدأ مجموعة من رواد المكان فى التوافد والجلوس، بينما تدور بينهم حوارات يراها الراوى صخبا. النادل يدور بين الجلوس مقدما مشروبات تقليدية، فى حين يبتسم الراوى كرد فعل على ما يرى".

لعله من الواضح الآن أن تشكل العناصر السابقة فى تكوين سردى سيختلف من قارئ إلى آخر. والتصور السابق لا يمثل سوى استجابة الباحث الشخصية؛ إذ ربما يتخيل البعض الراوى فى هيئة الشاعر (فريد أبو سعدة) إذا ما كان يعرفه شخصا، كما يمكن تصور التوزيعات التى ستنتج فى أذهان القراء نتيجة محاولة تخيل وتجسيد "الصُخب اليومي" الذى يشير إليه النص.

ومن زاوية أخرى سيتنوع رد فعل القراء تجاه موقف الراوى من مجتمع الأتيليه ، فلن يخلو الأمر من اعتبار البعض أن ابتسامه الراوى تعبر عن سخرية أو عن تعال أو ربما عن تعاطف ومحبة لهذه الظاهرة الثقافية اليومية. موقف الراوى كذلك يمكن عده تثيرا يعبر عن وجهة نظره الناتجة عن مفاهيمه وتقييماته الخاصة للمكان ولرواده. وعلى ذلك ، يكون تثير القارىء للمكان ولرواده ، وكذلك تثيره لوجهة نظر الراوى فى المكان ، على المستوى البصرى ، وعلى المستوى التقىمى الناتج من مفاهيم ورؤى القارئ ، تثيرا خاصا بالقارىء - الذى ارتاد المكان قبلا أو سمع عنه - بصورة كاملة.

السرد السابق بذلك يبدو فاتحا لمساحة أخرى، إضافة لتلك التي حاولت تحليلها فى نص إبراهيم أصلان. إنه يضع القارىء فى موقف المقيم لأحد أماكن تجمع المثقفين والمبدعين ولمارساتهم فيه ، بما يمكن اعتباره دعوة من النص إلى القارىء للنظر بصورة تقييمية فى أحوال المثقفين والمبدعين ومارساتهم عموما فى مصر. وبالطبع لن يتمكن القارىء من النفاذ إلى ذلك السرد المكتئز فى النص إذا لم يكن مدركا لمفردات الثقافة التي نتج النص فيها.

\*\*\*

المثال التالى يختلف عن سابقه فى أن السرد المكتئز الموجود فيه يقود إلى أحد السرد الكبرى Grand Narratives التي تسكن الوعي العام فى ثقافتنا ، بما يمكن اعتباره أحد إمكانات ذلك السرد المكتئز التي تخرج بالتحليل عن حدود النص إلى الواقع الثقافى / الحضارى الذى أنتج فيه. يقول علاء البربرى فى قصته " ضيوف ":

لم تكن متزوجة فى ذلك الوقت، كانت مطلقة حديثا. وهذا ما يجعله يشفق عليها ويجعلها لا تمنع فى أمور كثيرة بعد ذلك<sup>(٣٩)</sup>.

الجملة السابقة تصف ، بصورة موجزة جدا ، شخصية ضمن شخصيات أخرى تتعرض لها القصة بالوصف الموجز أيضا بصورة متتابعة. وبغض النظر عن سياق النص ، فإن الجملة السابقة تشير إلى السرد المكتئز الذى أود الوقوف عنده.

إن مفتاح السرد المكتئز فى النص السابق هو وصف الأنثى بأنها "مطلقة حديثا" ، ورؤية هذا التوصيف سببا فى أن "يشفق عليها" الرجل الذى يقوم الراوى بوصفه. كما أن السبب نفسه هو ما يجعلها "لا تمنع فى أمور كثيرة بعد ذلك". هذه الجملة ستبدو ملفزة بدرجة شديدة بالنسبة إلى شخص لا ينتمى للواقع الثقافى/ الحضارى المصرى (أو ربما العربى) ، إذ ما علاقة الطلاق الحديث بإشفاق البعض على المطلقة؟ وما الذى يدعوها لقبول أشياء (أيا كانت هذه الأشياء) لمجرد كونها مطلقة؟ وهنا ستتعدد التصورات من قارىء لآخر فى تجسيد السرد المكتئز الكامن تحت المفتاح النصى السابق ، كأن يتخيل القارىء مجموعة مشاهد تمثل موقف طلاق بين شخصين (رجل وامرأة) ، ثم حزن الأنثى وانكسارها نتيجة لذلك ، ثم إحساس الأنثى بأنها منتقصة على المستوى الاجتماعى ، ثم شعور الشخصية الأخرى فى النص الإطّار (الرجل) بالشفقة عليها ، واضطرارها أن تقبل - ذليلة النفس - أشياء لا تضطر غير المطلقات لقبولها ، وهو ما يمكن أن يفتح خيال القارىء فى حدود خبراته الشخصية على ما يمكن أن تقبله المطلقة. هكذا ، يمكن أن يتشكل السرد المكتئز القابع تحت المفتاح النصى السابق ، ولن تختلف عناصره عن تلك التي ذكرناها فى الأمثلة السابقة (شخصيات نمطية تمثل رجلا وامرأة فى موقف طلاق ، مشهد يمثل حزن المرأة وانكسارها بعد الطلاق ، مشهد آخر يمثل ما يمكن أن يتخيله كل قارىء عن الأمور التي يمكن أن تقبلها المطلقة دون غيرها ، وبالطبع سيكون هناك فضاء ومخطط زمنى وتثير كلها من ابتداء القارئ). إن ما يعنينا فى هذا السرد الناتج أنه يقوم بالأساس على سرد كبير هو ما يمنع مفردات السرد المكتئز دلائنها وترابطها فى بنية سردية مفهومة لدى أبناء الثقافة. بأسلوب آخر: إن السرد الكبير الكامن فى وعى القارىء - كذلك فى وعى المبدع - هو ما يوفر الإطار التفسىرى الذى تترابط أجزاء السرد المكتئز على أساسه ، إذ إن هذا السرد الكبير المستقر فى وعى مؤلف النص وقارئه (إذا أخذنا فى الاعتبار البعد التواصلى للأدب) يتحول إلى شفرة مشتركة بينهما تسمح بتكون السرد المكتئز<sup>(٤٠)</sup>.

يمكن أن نلخص السرد الكبير الذى ينهض عليه السرد المُكْتَنَزُ فى النص السابق كالآتى:  
إن أعز ما تملكه "البنت" هو عذريتها التى تعد رمزا لعفتها وحفاظها على شرفها، والتى تعتبر  
كذلك من الروادع الداخلية التى تمكن البنت من كبح شهواتها الجنسية (التي هى بحكم "الطبيعة"  
أكبر من شهوة الرجل)، ولا يجب أن تفرط البنت فى هذه العذرية إلا عبر القناة الشرعية التى  
يرتضيها المجتمع؛ أى الدخول فى مؤسسة الزواج، وبذلك تتحرك الأنثى من وضعية اجتماعية  
مقننة ذات أبعاد آمنة يطمئن لها المجتمع ويتفهمها باحترام، إلى وضعية أخرى لها الصفات  
نفسها - أى مقننة وآمنة ومحترمة - فإذا ما تزوجت "البنت" وأصبحت "امراة"؛ أى فقدت  
عذريتها، ثم طلقت بعد ذلك، أصبحت خارج التقنيات التى يطمئن لها المجتمع؛ إذ يمكنها أن  
ترضى غرائزها بعيدا عن المؤسسة الشرعية، ودون رادع داخلي، حيث لن يتغير فيها شئ، على  
المستوى الفيزيقي. إنها إذن محل شك وريبة، وعليها أن تثبت - بصورة مبالغ فيها - أنها عفيفة،  
والأفضل لها أن تقبل بالزواج من آخر يعيد لها مكانها المقبول والمحترم فى المجتمع. وإلى أن  
يحدث ذلك، يجب الانتباه لأفعالها ومحاصرتها حتى لا تحيد عن السلوك القويم. ولأن الأنثى  
تفهم ذلك وتؤمن به فعليها أن تشعر بتدنى موقعها، وأن تنصاع لنوحيها وتحكماتهم، فهي لم تعد  
كما كانت؛ لقد أصبحت منقصة ومحل ريبة.

هذا السرد الكبير الذى يعيه المؤلف والقارىء هو المرجعية التى ينهض عليها السرد  
المُكْتَنَزُ فى نص علاء البربرى، وعلى أساسه يمكن فهم إشفاق الرجل فى المقتبس السابق على  
الأنثى المطلقة حديثا، أى التى على وشك مواجهة كل هذا الشك والريبة الاجتماعيين. وكذلك  
يمكن فهم قبولها لأمر كثيرة ليس عليها أن تقبلها إن هى لم تكن مطلقة.

إن ما يعنينا فى المثال السابق ليس هو السرد الكبير الذى يقع تحت الموقف الاتصالي فى  
النص، وإنما تعنينا الإشارة إلى إمكان أن يقود السرد المُكْتَنَزُ الذى سينتج فى ذهن القارئ إلى سرد  
كبير قار فى الوعي العام ويمثل الإطار التفسيري لوجود ذلك السرد المُكْتَنَزُ، بوصف هذه العلاقة  
بين السردين (الكبير والمُكْتَنَزُ) مميزة لأحد أشكال السرد المُكْتَنَزُ التى يمكن أن تفتح التحليل على  
الواقع الثقافي/ الحضارى للنص وللقارىء كليهما .

فى نهاية هذا العرض لما أسميته "السرد المُكْتَنَزُ"، أود الإشارة إلى أن الأمثلة التى  
طرحتها ليست بالضرورة شاملة لكل تشكلاته الممكنة؛ إذ من المحتمل أن يتوصل ناقد آخر إلى  
أشكال أخرى يمكن أن تدخل ضمن هذا المفهوم.

الهوامش :

(1) Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey and Maria Tatar (editors), *Neverending Stories: Toward a  
Critical Narratology*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, P3.

الترجمة السابقة للباحث ونصها :

Narratology has often been mentioned in the same breath with  
structuralism, for both aspire to systematic comprehensiveness and  
attempt to identify and classify mechanisms and structures that  
generate, respectively, cultural and textual meaning.

(٢) انظر :

\* Susana Onega and Jose Angel Garcia Landa (editors), *Narratology: An Introduction*,  
Longman Publishing, New York, 1996, P1.

(٣) أيمن بكر، السرد فى مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص  
ص ٣٣ - ٣٦.

(٥) انظر : Ibid, P7.

(٦) فيما يخص نشأة ودلالة مصطلح الأحداث الغفل يمكن مراجعة :

\* J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin  
Books, U. K., Third edition, 1992, pp 323-324 and pp 351-352.

وستتضح مفهوم المصطلح أكثر فى :

\*Susana onega..., *Narratology*...,P7.

(7) Ibid,pp7-8.

(8) Mieke Bal, *Narratology; Introduction to the Theory of Narrative* University of Toronto Press, Canada, 4th edition, 1994, pp46-50.

(9) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics ; Structuralism Linguistics and the Study of Literature* ,Routledge, London, 1989, p 205.

يستخدم المصطلح نفسه

\*Jeremy Hawthorn, *studying the Novel; An Introduction*, Arnold, U.K., 1996, p 94.

(10) Susana Onega..., *Narratology...* p9.

النص المترجم هو :

The levels of analysis just mentioned can be conceived as a series of semiotic strata in which each level is the result of the application of a set of transformational rules to the previous level. A reader will consider (verbal) text as a given, and will use it to construct the story.

وفيما يخص مستويات التحليل التي تفترضها ميك بال يمكن الرجوع إلى كتاب أونيجا نفسه ص٦٠. وأيضا كتاب Mieke Bal السابق الذي تطرح فيه نظريتها السردية.

(11) Susana Onega..., *Narratology...*, p5.

(١٢) تستخدم في هذه الدراسة تمبيرات "الوعي الحضاري" و "الوعي الثقافي" و "الوعي الفني" و "الفعل الحضاري" كما طرحها ناجي رشوان في كتابه. انظر:  
- ناجي رشوان : الوعي الحضاري وأساطير التصور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٠٧ أغسطس عام ٢٠٠٠، ص ص ٩ - ١٠.

(13) Mieke Bal, *Narratology; Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada, 4<sup>th</sup> edition, 1994, p10.

(١٤) فيما يخص هدف التحليل السردى البنوي عموما يراجع على سبيل المثال:

\*M.H. Abrams, *A glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace College Publishers, U. S. A, 6<sup>th</sup> edition 1993, p 124.

• Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Scolar Press, U. K., 1991, pp61- 62.

(١٥) يشير الكثيرون إلى هذه الدعاوى ومنهم على سبيل المثال:

• Susana Onega..., *Narratology...*, P1.

• Shlomith Rimmon- Kenan, *Interpretive Strategies, Interior Monologues*, in *Neverending Stories: Toward A Critical Narratology*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, P101.

(١٦) انظر في هذه النقطة تحليل ناجي رشوان حول فعل البنية في الوعي:

- ناجي رشوان، الوعي الحضاري ، ص١٢ ، و ص ٣٦.

(17) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature*, Routledge, London, 1989, P viii.

(١٨) هذا الشكل مأخوذ عن كتاب سوزانا أونيجا السابق، انظر:

\* Susana onega..., *Narratology...*, p12.

(19) Shlomith Rimmon - Kenan, *Interpretive Strategies...*, p102.

(٢٠) يمكن الاستدلال على هذا الإصرار عند كل من:

- رولان بارت، التحليل البنوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، ترجمة حسن بخرأوى، بشير القمري، عهد الحميد عتار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط ١ / ١٩٩٢، ص٢٩.

- كارلهاينز ستيرل، قراءة النصوص القصصية، ت: نشوى ماهر، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني ١٩٩٣، ص٥٠.

(٢١) ناجي رشوان، الوعي الحضاري ، ص٣٨.

(22) Susana Onega *Narratology ...* P1.

الترجمة للباحث والنص المترجم هو:

The Post-structuralist reaction of the 1980s and 1990s against the scientific and taxonomic pretensions of structuralist narratology has resulted in a comparative neglect of the early structuralist approaches. One positive effect of this, however, has been to open up new lines of development for narratology in gender studies, psychoanalysis, reader-response criticism and ideological critique. Narratology now appears to be reverting to its etymological sense,

a multi-disciplinary study of narrative, which negotiates and incorporates the insights of many other critical discourses that involve narrative forms of representation.

(23) Shlomith Rimmon-kenan, *Interpretive Strategies...*, p101.

النص المترجم هو:

The infiltration of interpretation into what had seemed a separate activity, often called "description", is (for me) both distressing because of the doubt it raises as to the "objectivity" or "scientific nature" of narratological research, and liberating, because it opens a new area for research, namely the relations between narrative phenomena and interpretive strategies.

(24) Susana Onega ...., *Narratology...*, p30.

(25) Susana Onega ...., *Narratology...*, PP 29-30.

الترجمة للباحث والنص المترجم هو :

Post-structuralist critical schools have developed the analysis of the reader's role in literary communication, stressing the active and creative nature of reading... A different line of inquiry consists in analysing the text from the reader's viewpoint. The static structure of meaning becomes suddenly animated: form becomes a sequential process of construction, a series of provisional hypothesis during the reading process.

(٢٦) يستخدم الباحث مفهوم السرد الكبرى كما طرحه المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار بوصفه مصدرا للمشروعية بالنسبة لنمط المعرفة المميز لفترة الحداثة الأوربية Modernism، يراجع:

\* Jean – François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. By: Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword by: Fredric Jameson, Manchester University Press, England, 1984, pp31-37.

(27) Susana Onega ...., *Narratology...*, P30.

(٢٨) الشيراز آباي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم المرقسوسي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١/١٩٩٣، ص ٦٧٢ - ٦٧.

(29) Beter Proks, *Reading for the Plot*, in Susana Onega'...., *Narratology...*, PP251-261.

(٣٠) فولنجانج إيسر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ١٢٦، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٨٧.

(٣١) السابق ص ١٩٧.

(٣٢) السابق ص ١٩٨.

(٣٣) انظر فيما يخص العلاقات بين زمن الأحداث الغفل وزمن عرشها في النص:

\* Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp 87-88.

وفيما يخص تعريف سرعات السرد يمكن مراجعة العرض المجلد الذي قام به الباحث في دراسته السابقة:

- أبين بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٥٢ - ٥٥.

(٣٤) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردى، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٣٩.

(٣٥) فيما يخص وظائف الخلاصة يمكن مراجعة:

- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٥٦.

(٣٦) طارق هاشم، ميت خيال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة إبداعات، العدد ٨٨/١٩٩٩، ص ٥١.

(٣٧) إبراهيم أصلان، عصفير النبل، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد ٥٣/٢٠٠٠، ط ٢، ص ٩ - ١٠.

(٣٨) فريد أبوسودة، طائر الكحول، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣٧.

(٣٩) علاء البريرى، يونس سكس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة أصوات أدبية، العدد ٢٢٩/ ١٩٩٨، ص ١٢.

(٤٠) حول السرد الكبرى في الثقافة المصرية يراجع:

- ناجى رشوان، الوعي الحضارى. ، ص ٧٤ - ١٥٣.

## نزعة أدونيس الإنسانية: استعارة شعرية مضللة!

### محمد خلاف

لم تشغل أدونيس مسألة مثلما شغلته مسألة اكتشاف المعنى الإنساني العميق لذاته، وللإنسان عموماً ومحاولة تحقيق هذا المعنى. وتمتلىء كتابات أدونيس النثرية بفيض من العبارات التي تؤكد كلها أهمية الإنسان المطلقة وعلى ضرورة اتخاذها غاية في حد ذاتها، رغم أن نقيض ذلك هو ما حدث، ويحدث حتى الآن<sup>(١)</sup>. ولما كان أدونيس وإعيا طول الوقت بما آل إليه مصير الإنسان في مجتمعه العربي الإسلامي من نهاية مفاجئة، فقد اتخذت لديه هذه المسألة أبعاداً عميقة ومركبة. كان أدونيس وإعيا منذ البداية وإعيا يكاد يكون مفرطاً، بأن الإنسان في مثل هذا المجتمع لم يعد صالحاً لأن يكون حتى مجرد شيء. فلقد "صار أى شيء" ( ) أكثر أهمية من الإنسان. أى شيء، حتى الثوب، حتى الحذاء<sup>(٢)</sup>. وقد ظل هذا الشعور المأساوي يرافقه على الدوام سواء على صعيد حياته الشخصية أو على صعيد تجربته الشعرية. وكان هذا الشعور من القوة بحيث أنه ظهر لديه على هيئة رد فعل مضاد يعبر على العكس عن نزعة قوية لتأكيد الذات بشكل مطلق. ورفض الخضوع لكل صور التعميم أو التجربة التي من شأنها أن تهدد أصالة هذه الذات وفردتها. وينطلق أدونيس من تعريف معين للاغتراب يعتبره من أقدم وأعرق التعريفات هو ذلك التعريف الذي أورده الفارابي. يقول الفارابي في تعريفه: "كل موجود في ذاته، فذاته له، وكل موجود في آلة، فذاته لغيره". لذلك كانت المسألة الأولى وما تزال بالنسبة له هي كيف يخرج من دائرة هذا الاغتراب ويقوم بعملية الاسترداد. وقد مثلت له الكتابة الشعرية أحد أفضل الطرق لممارسة استرداد الذات والعودة الدائمة للوجود فيها.

ورغم أن أدونيس ينطلق من التركيز على الإنسان والاهتمام به من خلال علاقته بالله أو عبادته له بل بوصف ذلك الإنسان يمثل هو نفسه قيمة بحد ذاتها إلا أنه يفشل في الاحتفاظ بهذا من ميدان التأثير والفعالية فإن ردة فعلها الحادة والقوية على هذا الإجراء سرعان ما تتجه على الفور ناحية إضفاء طابع المطلق على كل ما هو نسبي وذاتي ومتناو. ولأن أدونيس شاعر قبل كل شيء، فإنه يختار بالضرورة الشعر لكي يخلع عليه الإطلاقية التي يسلبها من الوجود الميتافيزيقي. وفي اللحظة نفسها التي يفعل فيها أدونيس ذلك فإنه يخون نزعته الإنسانية ذاتها. وهكذا ينتقل أدونيس من المركزية اللاهوتية إلى المركزية الإنسانية ملاحظاً بحق أن "غربة الدين الكبرى هي أن تصبح الكنيسة أكثر أهمية من المسيح. وأن يصبح الجامع أكثر أهمية من الإسلام. هي أن تصبح الكنيسة للكنيسة والجامع للجامع. هي أن يصبح الدين مؤسسة<sup>(٣)</sup>. لكنه ما إن يصل إلى المركزية الإنسانية حتى يتردد على عقبيه عائداً مرة أخرى إلى نقطة البداية، أعنى إلى المركزية اللاهوتية. ولكن في هذه المرة تحت اسم مستعار هو الواحدية الشعرية. فإذا كان صحيحاً أن الدين عندما يصبح غاية في حد ذاته وليس وسيلة أو كما يعبر أدونيس عندما يصبح الدين للدين فستؤدي هذه الحالة إلى ضياع الدين وتدهور العالم الروحي، تدهوراً كاملاً. فإنه من الصحيح كذلك أن إحلال الشعر محل الدين بوصفه مصدراً بديلاً للقوة ثم النظر إليه بعد ذلك على أنه يمثل قيمة في ذاته أو بحد ذاته سيعمل هو أيضاً على ضياع الشعر وضياع الإنسان معاً. بل إن اتخاذ الإنسان نفسه غاية من أجل ذاته أو كما يعبر فويربأخ جعل الإنسان إلهاً للإنسان لا يمكنه إلا أن يفقد الكائن البشري روحه وإنسانيته. ذلك بأن جوهر الكيان البشري هو في تلك القدرة المبنوثة فيه لا على النكوص على عقبيه والارتداد للخلف وإنما على الاستشراف والتطلع للأمام ومحاولة سبر أغوار الوجود الروحي المستقل والتميز. ذلك الوجود الذي يقف بأكمله خارج ذاته وخارج عالاه الطبيعي معاً.

تعتبر الواحدية الشعرية إذن، بمثابة حجر الأساس الذي تقوم عليه نظرة أدونيس إلى العالم. وقد كانت هذه الواحدية الشعرية، من القوة، بحيث أنها تمكنت بالفعل من أن تبتلع في داخلها كل مدارج الوجود المختلفة: الدينية والفكرية والجمالية وحتى الشخصية. وقد أثرت هذه



الواحدية فى طريقة مقارنة أدونيس للأفكار بشكل عام. كما أثرت كذلك فى الكيفية التى تناول بها أدونيس بعض الظواهر الهامة فى كل من الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية. فإن تناول أدونيس للأفكار بصفة عامة يكاد يكون تناولا عاطفيا وذاتيا صرفا، وفى هذا النوع من التناول تكون المشاعر هى المقومات الأولى. كما بدأ تأثير هذه الواحدية واضحا فى موقف أدونيس المتحيز من التراث العربى والإسلامى، فهو لايقبل من هذا التراث، سوى الاتجاهات التى من شأنها أن تثرى تجربته الشعرية وتدعمها، كالاتجاهات الباطنية، مثلا، من إمامية وصوفية، وهذه الاتجاهات هى أيضا الاتجاهات نفسها التى يخلع عليها أدونيس، قيمة تحويلية وثورية كبرى. ويحدث استقطاب مماثل، على مستوى العلاقة بالثقافة الغربية. فهو ينحاز فى هذه الثقافة إلى الفلسفات والحركات الشعرية والفنية النازعة إلى اللامعقول وإلى الفردية المطلقة، كالحركة السورالية، وفلسفات نيتشه وكيركجور وهيدجر.

وقد بدأنا الدراسة بمحاولة استخلاص المخطط الهيكلى لكتاب الثابت والمتحول. وكانت هذه المحاولة مصحوبة ببعض التعليقات والملاحظات النقدية الجزئية التى بثناها هنا أو هناك. لكن انتقادنا الأساسى كان موجها إلى موقف أدونيس الفكرى ككل. أعنى موقفه الرامى إلى جعل الشعر يأخذ مكان الدين. وفى الواقع، فإن أدونيس يستخدم ها هنا مايشبه أن يكون معيارا عكسيا للحقيقة أو القيمة. فهو يتهم النظرة الدينية بأنها السبب فى ضياع الإنسان العربى وفقدانه لتكامله وحرية. وكحل لهذا الموقف المفترض أو المزعوم، يدعو أدونيس إلى تثبيت منحنى إنسانى أنثروبولوجى صرف، مكان المنحنى الدينى السائد والمستقر. لكنه فى مجال الرد على مايسميه بالنظرة الدينية المتطرفة، مايلبث أن يقع فى براثن نظرة أشد تطرفا، هى النظرة الإنسانية. وقد عرفنا أن من بين أهم خصائص هذه النزعة هو ميلها إلى إضفاء طابع اللاتماهى على المتماهى وطابع المطلق على الجزئى والنسبى والمابر. غير أن هذه المحاولة لابد أن تنتهى، لامحالة، إلى الفشل. وفى الحقيقة، فإن الشعر، أو أى شئ، آخر، لايمكنه أن يقوم بدور المطلق، وهو بمجرد أن يصل إلى الذروة، مايلبث أن يصل فى لحظة الذروة نفسها، إلى طريق مسدود. فتكون تلك بمثابة الإعلان عن إخفاقه، وإخفاق الإنسان معا<sup>(١)</sup>.

ففى سبيل إنكار الإيمان بأية حقيقة مطلقة عن وجود الله، يتم تقويض النظم الأخلاقية والجمالية والعرفية، الكلية والثابتة، والمستمدة من الوجود الإلهى، ويؤدى ذلك بشكل تلقائى إلى فرض حالة من السبولة الشديدة للقيم والمعانى. وفى إطار هذه الحالة تؤخذ الحقائق والمعايير دائما ضمن منظورات جزئية وعابرة. وتظل هذه المعايير متغيرة وقابلة للمراجعة والتجاوز المستمرين، إلا أنها لايمكن أن تؤدى أبدا إلى أى شئ ثابت أو نهائى. وفى النهاية، تصبح جميع الأحكام والمعايير، نسبية، أى متساوية، من حيث المشروعية والأهمية. فرأى أجهل الناس بالشعر، يصبح متساويا مع رأى أكثر نقاد الأدب حنكة ووعيا جماليا. والدفاع عن كرامة الإنسان وحرية يصبح مثل الهجوم عليهما أو الانتقاص من قدرهما، وهكذا. وأخيرا، فلعل مشكلة التواصل التى يطرحها هذا النوع من الشعر طرحا قويا، أن يكون لها فى هذا السياق، دلالة عظيمة المغزى، فمهما فسرنا هذه المشكلة بعوامل خارجية، تظل العوامل الداخلية، فى نظرى، أقوى وأشد تأثيرا. وهكذا، يخيل لى أن هذا الشعر ينتهى به الأمر لامحالة إلى الوقوع فى أسر نوع من العزلة الكاملة. وهى عزلة لايصح النظر إليها بوصفها مجرد أمر عارض يصل إليه هذا الشعر رغما عن إرادته، أو بسبب ظروف موضوعية تتجاوزها، ذلك أن هذا الشعر يصبح بإرادته هو، وبدوافع داخلية تماما، شعر توحد وانعزال، فقور - إلى حد الزهو - بانعزاله وتوحده<sup>(٢)</sup>.

#### المخطط الهيكلى لكتاب الثابت والمتحول

فى كتابه الرئيس، الثابت والمتحول، يحاول أدونيس أن يدرس التراث العربى من خلال منهج وصفى تاريخى موضوعى ومحايدين<sup>(٣)</sup>. ومن أجل ذلك يعيد أدونيس إلى قصر دراسته ضمن حدود معينة. وتتكون هذه الحدود من وصف الإنسان فى تاريخيته وحرية وعلاقاته المتناهية الباطنة. وحتى يتجنب الوقوع فى خطر التبسيط والتجريد، فقد أثر منذ البداية، ألا يعرض للتراث

ككل، وكوحدة، أو يقيمه في المطلق. بل ركز فيه على أفكار ووقائع واتجاهات محددة، وفي الوقت نفسه متنوعة بل متناقضة. فالتراث كما يرى أدونيس لم يكن تعبيرا عن الهوية نفسها كما لم يكن وحدة واحدة متناسقة ومنسجمة عبر المراحل التاريخية. بل بالأحرى كانت وحدة التراث المزعومة كثيرة ومتعددة إلى درجة التباين الجذري في الآراء والأفكار والتطلعات التي عبر عنها.

وقد بدت الثقافة العربية لأدونيس في شكلها المسيطر، على الأقل، ثقافة تقليد واتباع. فلم يحدث أبدا لهذه الثقافة أن تجاوزت ما تم رسمه لها من إطارات مألوقة أو ما تم وضعه من حدود مقررة سلفا. وهكذا، ظلت ترسف في أغلال التقليد والجمود قرونا طويلة فلم يقبض لها أبدا أن تتحرر من قيودها وتنتقل باحثة عن الحقيقة والمعرفة أينما كانت وكيفما كانت. وتطرح الثقافة العربية السائدة مشكلة متعلقة بخصوص التراث. وهى مشكلة لا تهم أحدا غير أصحاب هذه الثقافة ومن يوالونها ويدافعون عنها. وتنشأ هذه المشكلة عندما يحاول هؤلاء أن يجعلوا من التراث ككل مجالا للرفض أو القبول، وليس موضوعا للبحث والتساؤل وإعادة النظر. ويجعل النظام الثقافي السياسى السائد من التراث مشكلة عندما يحوله إلى سلاح في يده يواجه به من جهة الفئات والقوى التي تناوئه في حرب الصراع على السلطة، ويفرض بقوته من جهة أخرى نمطا معيناً من الفكر والتعبير وربما من السلوك أيضا. وهو نمط يقدم بوصفه الطريقة الصحيحة والوحيدة لفهم التراث، والاقتراب من خقيقته الخالدة. أما الفئات التي كانت تحركها دوافع الإبداع والحرية والثورة فلم يمثل لها التراث مشكلة على الإطلاق. فلقد وجدت هذه الفئات نفسها تتجاذب ببساطة وعفوية مع أعماق التراث الكيانية حيث يكمن جوهر الإبداع، لا مع المنجزات التي كانت تظهر من حين لآخر، على سطحه. ورغم أن هذه الفئات والقوى كانت هامشية ومقموعة، إلا أنها حاولت مع ذلك أن تحطم القيود المفروضة على الفكر والحياة، وأن تطرح مفهومات أخرى جديدة.

هذان هما المنحيان أو الطرفان الكبيران اللذان كونا الثقافة العربية منذ نشوئها. ولم تكن العلاقة بين هذين الطرفين علاقة جدلية خصبة، بل كانت على العكس، علاقة تناقضية، إن لم تكن عنيفة ودموية، وقد عجز طرفا هذه العلاقة عن تجاوز الصراع الذي فرض عليهما، سواء على المستوى النظري أو العلمى. ولهذا، لم يكن "الخلاص (أو الهلاك) في (وحدة هذين الطرفين) معا، وإنما كان الخلاص (أو الهلاك) في تغلب أحدهما على الآخر".<sup>(١)</sup> ولأسباب معينة، فإن الذي كان ينتصر دائما في هذا الصراع، إنما هو الطرف الأول، فقد وجد هذا الطرف الذي اتخذ من التقليد والاتباع أساساً ومنطلقاً له مؤازرة ومساندة قوية من النظام الثقافي السائد، وهذا الطرف هو الذي سمي اصطلاحاً، بالثابت أو القديم، أما قوى الإبداع والتجديد، أو ماسى اصطلاحاً بالتحول أو المحدث، فكان هذا النظام يفرض عليها إما أن تتخلى عن نظرتها التجديدية وأن تكون على العكس امتداداً أو استمراراً للقديم على النحو الذي ساد واستقر، أو لايعترف بها على الإطلاق، وهو ماكان يتضمن أيضا العمل على محاربتها والقضاء عليها.

هذا هو باختصار، المخطط الهيكلى الذى ينظر أدونيس من خلاله إلى التاريخ العربى. فإذا صح هذا المخطط، وصحت بالتالى، الثنائية التي يقوم عليها، تصبح "القضية الأساسية في دراسة الثقافة العربية، وفي التراث العربى بعامه، هى (قضية) العلاقة بين رؤيا الثبات ورؤيا التحول، أو (قضية) الصراع بين منحى الاتباع ومنحى الابتداء".<sup>(٢)</sup> وتبدو الحياة العربية في ظل هذا المخطط واقفة لاتتحرك. تعيد دوراتها القاسية باستمرار. وتنسرح دوما وأبداً على خشبة التاريخ، بمقتضى ذلك المخطط. وهكذا، فرغم أن مادة التاريخ كانت تختلف من عصر إلى عصر، ومن مرحلة إلى أخرى، إلا أن مخططة أو هيكله الجوهرى القائم على ثنائية الثابت والمتحول، القديم والمحدث، ظل كما هو ثابتا لايتغير. ويوجد لدى أدونيس وعى حاد ومرهف بمأساة التاريخ العربى. وهى مأساة يسببها أو يبعث عليها أن نظام التاريخ يبدو للأسف خلوا تماما من أى نظام خلقى أو إنسانى. فهو نظام تسيطر عليه تماما وتحركه قوى بهيمية ظلامية ماقبل إنسانية نزاعة إلى العنف والقسوة والخيانة ومتعطشة دوما إلى إراقة الدماء وتقديم المزيد من القرابين والضحايا. ويأتى

الخليقة على رأس هذا النظام. والله هو من جعله في هذا الموضع ليكون حارسا للدين وممثلا له. ومنذ أن يستمد الخليقة سلطته من الله، تصبح كل سلطة على الأرض بعد ذلك انعكاسا للسلطة التي يديرها الخليقة. وهكذا يدور التاريخ باسم هذه السلطة وهكذا يستمر أيضا تقديم البشر كقرايين وضحايا باسم هذا الدوران الأبدى.

ليس الأساس إذن في هذا النظام أو المخطط الهيكلي هو الثنائية بحد ذاتها. ليس هو الاتباع بحد ذاته، أو الابتداع بحد ذاته. وإنما هو الموقف من القيم الطبيعية والإنسانية، تلك القيم التي ينبغى أن ينظر إليها باستمرار بوصفها نقطة ارتكاس الثنائية ومحورها الأصلي. وهكذا، فعلى أساس الموقف الإيجابي من هذه القيم، يتحدد إذن الموقف من طرفي الثنائية. ولما كان الطرف الاتباعي من وجهة نظر أدونيس هو الطرف الذى وقف فى مضادة تامة مع القيم الطبيعية والإنسانية، وكان الطرف الإبداعي هو الطرف الذى وقف على العكس، مع هذه القيم، وإلى جانبها، يصبح من الطبيعي أن يعلن أدونيس انحيازه الكامل للقوى الإبداعية والتحويلية فى التراث العربى، ومن ثم رفضه الكامل للقوى الاتباعية والثبوتية. فالقضايا الثقافية المطروحة فى هذا الكتاب، هى إذن أبعد ما يكون عن أن تكون مجرد قضايا نظرية أو تأملية. ذلك أنها أيضا وربما فى الأساس، قضايا إنسانية وحقيقية. والتاريخ الذى تدور حوله هذه القضايا ليس مجرد خلفية فخمة. فلسوء الحظ، تصادف أن يكون هذا التاريخ هو تاريخنا نحن بالذات: وتصادف أيضا أن تكون مادة هذا التاريخ، مادة دموية. بطلها وضحياتها فى الوقت نفسه هو الإنسان العربى ذاته. فالصراعات فى هذا التاريخ كانت، وما تزال، حقيقية. والمعاناة أيضا حقيقية. ولذلك، لم يكن غريبا أن تكون دعوة أدونيس إلى تشكيل شعر جديد وحياة جديدة هى فى الأساس دعوة إلى تشكيل إنسان عربى جديد. إنسان يتمحور حوله كل شيء: الشعر والفكر والدين، وينظر إليه كل شيء على أنه هو الذى يمثل فى النهاية قيمة القيم ومعاييرها النهائية.

وقد بدت الاتباعية فى نظر أدونيس شديدة التأصل فى الحياة العربية مما أغراه بتعقب الأسباب الحقيقية لهذا التأصل. ورغم أن أدونيس معنى أساسا فى هذا البحث بتحليل ماهية الشعر العربى وبيان خصائصه من خلال تحليل العلاقة الأساسية بين القديم والمحدث. إلا أنه لم يشأ أن يقوم بتحليل الظاهرة الشعرية بمعزل عن غيرها من الظواهر الثقافية الأخرى. ويؤكد أدونيس أن النقد العربى قد قدم صورة خاطئة أو على الأقل صورة غير دقيقة عن الشعر الجاهلى. فقد سعى هذا النقد فى معظمه إلى ربط الشعر الجاهلى كله بالقيم القبلية ربطا عضويا. فى حين تؤكد الحقائق التاريخية أنه كان يتضمن أيضا نواة لحركة شعرية أخرى مضادة للقبلية وقيمه. وقد تبثلت هذه الحركة فى شعر الصماليك وفى قصائد لامرى، القيس وطرفة بن العبد. ويخلص أدونيس من ذلك إلى أن: "الأصل الثقافى العربى (لم يكن) واحدا وأنه (تضمن) بذورا جدلية بين القبول والرفض، الراهن والممكن ( ) بين الثابت والتحول". فإذا صح أن الأصل الشعرى كان منقسما على نفسه، كان معنى ذلك أن الشعر بذاته، لا يستطيع أن يفسر تأصل الاتباعية فى الحياة العربية، ولابد عندئذ من البحث عن أسباب تفسيرية أخرى أكثر إقناعا. ويلتمس أدونيس هذه الأسباب فى الرؤيا الدينية الإسلامية. فلأن الدين الإسلامى لم يقتصر على الغيب والآخرة فقط بل شمل الحياة والوجود كله، كان من الطبيعي، أن تفهم الرؤيا الشعرية العربية التقليدية فى ضوء الرؤيا التى وضعها الدين. فمتذ اللحظة الأولى حرص العلماء على أن يربطوا بين اللغة والدين ربطا جوهريا. وقد عنى هؤلاء العلماء باللغة، اللغة العربية أساسا. ولم تكن هذه اللغة فى نظرهم اصطلاحا وتواضعا بل كانت توقيفا ووحيا. أو بتعبير آخر لم تكن نتاجا بشريا أو اجتماعيا وإنما كانت تزيلا وتعلما من عند الله، للإنسان. وبهذا اعتبرت اللغة قديمة إلهية، واعتبر الشعر الجاهلى الذى كتب بها قديما هو أيضا. أخذ العلماء بدورهم يستعينون بالشعر الجاهلى فى تفسير القرآن. وأصبحت المعرفة بالشعر الجاهلى شرطا أساسيا لسبر أغوار الإعجاز القرآنى. وهكذا، "اكتسبت اللغة العربية الجاهلية والشعر الجاهلى بعدا دينيا، وأصبح العربى بعامة يصدر فى نظرته إلى ماضيه الثقافى الجاهلى عن شعور دينى". ويبحث أدونيس الرؤيا الدينية على عدة مستويات من المعنى: الزمنى أو التاريخى، والمكانى، والنظرى أو المعرفى، والعملى. فمن حيث

النظرة إلى الزمن والتاريخ: ليس للزمان في المنظور الديني سوى وجه واحد أو بعد واحد هو الماضي. لا من حيث أن هذا الماضي قابل للتجاوز بل من حيث أنه قد اكتمل بصورة نهائية وثابتة منذ ولادته. ولا من حيث أنه تعبير عما كان وحسب، وإنما أيضا من حيث هو تعبير عما يكون، وعما سيكون. فالماضي هو الزمان كله، أم الحاضر بذاته أو المستقبل بذاته فليس لهما ضمن هذا المنظور أية قيمة. فقيمة المستقبل الوحيدة هي إذن في صدوره الدائم عن الماضي لا عن المجهول، وفي ممارسته الأبدية للمضمون الذي دعا إليه أو عبر عنه هذا الماضي. وهذا المضمون هو مضمون ديني في الأساس. وكل مضمون ديني فإنه يبسط حضوره المطلق على التاريخ كله. بل إن قيمة المستقبل تكاد تكون في الواقع هي، في إنكار المستقبل إنكارا تاما، وفي إنكار دلالته على الخلق والتجدد، والزمان منظورا إليه على هذا النحو، لابد أن يتغلق في وجه المكثات والاحتمالات كلها. وبدلا من أن يكون مجالا لتحول الإنسان أو لصيرورته الخالقة والفاعلة، يصبح على العكس مجالا لتجلى الثابت والمطلق، ذلك الفاعل الحقيقي في العالم وجوهره الأبدى. هكذا، ما يكون، وما سيكون، موجود سلفا، في ما قد كان، والحاضر أو المستقبل ليس أكثر من وسيلة لتقليده واستعادته دوما وأبدا، حتى نهاية الزمان.

والمكان بدوره مغلق كالزمان. يشبه مثله أن يكون مجرد اصطلاح لفظي وحسب. وهو إلى ذلك، لا يصلح لأن يكون مستقرا أخيرا وإن كان يمكن أن يكون ممرا. وبالتالي لا يصلح لأن يكون مصدر أمن وطمانينة. إنه مجرد مأوى مؤقت وغير كاف لحين الوصول إلى هناك، حيث المكان الدائم والحقيقي. حيث الآخرة، التي تلتقي بالماضي في مكان آخر من نوع غير أرضي<sup>(١)</sup>. وهكذا ليس المكان إلا واسطة لتذكير الإنسان أن الدنيا قاذية، وأنها ليست إلا جسرا يعبر عليه إلى السماء، حيث الوجود الإلهي المطلق<sup>(٢)</sup>. والواقع أن الإنسان ضمن المنظور الديني لا يصح من وجهة نظر أدونيس أن يقال عنه أن له وطنًا بالمعنى الديني. فهو لا يرتبط بالمكان الذي يسكن فيه ارتباط حضارة ومدنية<sup>(٣)</sup>. من هنا تصبح جميع الأمكنة بالنسبة إلى الإنسان ضمن هذا المنظور متساوية وتصبح الهجرة المستمرة هي النموذج الذي يعبر خير تعبير عن علاقته الحقيقية بالمكان. حيث يحيا خارج المكان فيما يحيا ضمنه. كان فيه نوعا من مقيم راحل، أو حاضرا غائب. والإنسان وإن كان يلتصق بالمكان إلا أنه لا يلتحم به عضويا. بتعبير آخر، لا تصبح الأرض جزءا حيا من جسده أو بعدا حميميا من أبعاد وجوده بل عنصر تزيين وإضافة وحسب. ولذلك فحين يدافع عن المكان الذي يسكنه فإنه لا يدافع عنه من حيث هو أرض أو وطن، بل يدافع عن ملكه على هذه الأرض. وهو في هذا كله، (كانه) مستعد أن يموت في سبيل فكرة ما، لا في سبيل أرض ما. (كانه) كائن في اللوجوس، في الكلمة، لا في الطبيعة<sup>(٤)</sup>.

وفيما يتعلق بطبيعة النظرة إلى المعرفة: اعتبرت الرؤيا الدينية، المعرفة بوجه عام تابعة لها ومنبثقة عنها، وإلا فلن يكون للمعرفة أي معنى. "المعرفة بتعبير آخر دينية أو هي باطلة"<sup>(٥)</sup> والمسألة بسيطة ولا تحتاج أي تعقيد: يكفي أن يؤمن الإنسان دينيا لكي يمتلك المعرفة الحقيقية الكاملة، ولكي يبدو سعيدا مطمئنا. والمعرفة التي يقدمها الدين هي معرفة يقينية كاملة وشاملة. وهي ليست معرفة بأمور الدين وحسب بل أيضا معرفة بأمور الدنيا. وليست فقط معرفة بما وراء الطبيعة بل هي كذلك معرفة بالطبيعة. والمعرفة الدينية هي إلى ذلك، معرفة مؤسسة كلها على العلوم وليس على المجهول. فلا توجد أمام الإنسان أية إمكانية لاكتشاف معرفة جديدة لم تكن موجودة أصلا في الدين. بل إن المعرفة الدينية هي وحدها المعرفة الصحيحة وكل ما خالفها فهو باطل قطعاً ولذلك فهو ليس جديرا بأن يعرف. وما على الإنسان الذي يسعى في طلب الحقيقة إلا أن يبقى المعرفة التي يعبر عنها الدين حاضرة باستمرار، وذلك بأن يحفظ هذه المعرفة ويقوم باستعادتها مرارا وتكرارا. ومعنى أن يكرر الإنسان المعرفة التي سبق أن أثبتها الدين هو أنه لا قدرة له على الفعل أو القول. ومن هنا كانت نظرة الرؤيا الدينية إلى الفعل الإنساني نظرة تنفي عن الإنسان أي قدرة أو إرادة. فإله بحسب هذه الرؤيا هو وحده الفاعل، أما الإنسان فليس "إلا محلا لهذا الفعل وشاهدا"<sup>(٦)</sup>.

وقد انعكست هذه الرؤيا الدينية على جميع مناحي الحياة المختلفة. فعلى الصعيد الاجتماعي السياسي كانت العلاقة بين الفرد والمجتمع أو بين المحكوم والحاكم استمرارا لعلاقة أولى وأصلية هي علاقة الإنسان بالله. وبموجب هذه العلاقة فإن من تسميه الآن بالمواطن، كان يطلق عليه علماء الشريعة الإسلامية اسم المكلف. وقد صدر هؤلاء العلماء في موقفهم من الإنسان عن فكرة الواجب لا عن فكرة الحق. وكان المجتمع في نظرهم عبارة عن "مجموعة من الأفراد المكلفين أو المسؤولين عن أداء واجبات محددة قبل أن تكون لهم حقوق محددة"<sup>(١٠)</sup>. ومن الواضح أن الرشد كذاتية حرة ومنفردة لم يكن له أي وزن أو ثقل في نظر هؤلاء العلماء فقد سيطرت الفكرة العامة المجردة نفسها على تفكيرهم الاجتماعي السياسي. فكما أنه في الدين يتم إفتقار الفرد الإنساني في سبيل إغناء الله فكذلك كان يحدث الشيء نفسه في السياسة. فيقلص الفرد الإنساني حتى يصل إلى مستوى لاشيء، وذلك لكي تصبح الأمة أو الجماعة أو النظام، أي يصبح كل ما هو تجريد محض، كل شيء. وهكذا فهم هؤلاء الإنسان مخلوقا مكلفا يقبل ويمتثل ولم يفهموه كائنًا خلاقا يرفض ويختار ويغير.

وعلى صعيد الإبداع الأدبي، فإن مفهوم التقليد فيما يتعلق بالإبداع كان هو المقابل لمفهوم الكسب فيما يتعلق بالأفعال على الصعيد الديني. فكما أن الإنسان بحسب الرؤيا الدينية عاجز عن الفعل إلا بمعناه الكسبي، فكذلك "الشاعر اللاحق عاجز عن أن يكتب ما يتجاوز الأصل"<sup>(١١)</sup>. وكما أن حصر الفعل بمعناه الحقيقي في الله وحده أدى إلى نفى القدرة والإرادة عن الإنسان، فكذلك أدى حصر صفة الخلق والإبداع في الله وحده إلى حصر دور الشاعر في الصياغة أو الصناعة وحدها. فالشاعر المحدث لا يبدع أو يبتكر بل يستعيد ويكرر إلى ما لانهاية نموذجًا سابقًا ومقترضا للكمال الشعري. وكانت فكرة "القديم" الدينية من التغلغل في المجتمع الغربي بحيث أنها أدت في مجال الشعر إلى ظهور فكرة مماثلة، هي فكرة وجود شعر قديم يشبه القديم الديني أو الإلهي هو الشعر الجاهلي. وهي فكرة جعلت "علاقة الشاعر بالأصول الشعرية ( ) تشبه (إلى حد بعيد) علاقة الفقيه بالأصول الدينية"<sup>(١٢)</sup>. فكما أن "التحاكم إلى غير الكتاب والسنة في قضايا الدين، (كان يعتبر من قبيل الضلال). (فكذلك اعتبر من قبيل الضلال)، التحاكم في قضايا الشعر إلى غير الأصول الجاهلية"<sup>(١٣)</sup>. وقد أدى ذلك إلى أن "الجاهلية" قد أصبحت فيما يتعلق بالشعر بمثابة عادة أدبية وشرع أدبي، يقابل العادة الدينية والشرع الديني. "وكما أنه إذا تعارض الشرع والعقل (في مجال الدين) وجب تقديم الشرع، فإنه يجب تقديم الشعر الجاهلي (في مجال الأدب) على الشعر الذي يأتي بعده"<sup>(١٤)</sup>. والشعر الذي يأتي بعد الشعر الجاهلي. إما أن يحتضنه ويصدر عنه فتكون له قيمة ومعنى، وإما أن يبتعد عنه أو يستلهم على العكس نموذجًا أو مثالا آخر غيره، فيكون عندئذ شعرا ضعيفا أو ناقصا، أي لاقيمة له ولا معنى بالمرّة.

هكذا يحاول أدونيس أن يفهم التجربة الشعرية العربية. فهو يرى أن الفهم الصحيح لهذه التجربة لا يمكن أن يتم إلا في ضوء فهم البنية الثقافية العربية ككل، وأن هذه البنية بدورها لا يمكن أن تفهم إلا على أساس دراسة دقيقة للبنية الدينية، حيث أن الرؤيا الدينية الإسلامية الشاملة هي التي تكون في الأخير جوهر الحضارة العربية الإسلامية ككل. وقد قادته هذه الدراسة أو هذا الفهم إلى استنتاج مؤده أن الدين هو الذي يشكل التيار الرئيسي لهذه الحضارة، أغنى تيار الاتباعية، وأنه كان هو المسؤول عن إخماد النزعات الإنسانية والعقلانية في المجتمع العربي. فقد عمل الدين على تشييء الإنسان العربي وإفقاره لحساب فكرة دينية معينة عامة ومجردة، ما لبثت أن انعكست بدورها في فكرة معينة عامة ومجردة هي الأخرى وإن كانت الفكرة العامة المجردة في هذه المرة عبارة عن فكرة سياسية اجتماعية أو فكرة ثقافية بالمعنى الحضاري العام.

لكن، إذا كانت الخلافة على المستوى السياسي هي أبغ رمز للسيطرة التي يمارسها الدين على الدنيا، فإنه يمكن تمثيل المفاهيم الأساسية التي يمثلها الاتجاه الإنساني كالحقيقة والحرية والحب والتسامح والكرامة الإنسانية وغيرها بوصفها موضوعا. كما يمكن تمثيل الشرع بوصفه تقييضا لهذا الموضوع، أي بوصفه عملية اغتراب وانفصال وسلب كامل للموضوع بالمعنى

الهيكلية. لكن، إذا كان نقيض الموضوع يمثل في الديالكتيك الهيكلية مجرد مرحلة في العملية الديالكتيكية ككل فإن الشرع عند أدونيس يتحول هو نفسه إلى عملية كاملة حتى ليكاد يوجد وحده ويبتلع العلاقة كلها. فلا توجد عند أدونيس أية قابلية للتطور، ومن ثم لا توجد أية قدرة على تجاوز الاغتراب وتحقيق الاسترداد النهائي الذي يتميز به الجدل الهيكلية. والنتيجة هي أن أدونيس يرسم صورة قاتمة جدا للتاريخ العربي. فهذا التاريخ قام أساساً على التباين الحاد بين الإنسان والشرع، بين الحياة والنص الكامل الثابت. وإذا شبهنا (هذا التاريخ) ببيت فإن الشرع فيه كان يشكل جدرانه وأبوابه ونوافذه، ولا تشكل الحياة الحرة، المتسائلة، الطامحة، إلا ثقباً صغيراً لا تكاد تتسع لكي يدخل منها الضوء<sup>(٣٣)</sup>.

وهكذا يتضح أن مفاهيم القديم والمحدث، الثابت والمتحول وغيرها مما يناظرها على هذا المستوى إنما هي مفاهيم دينية أو ذات معنى ديني في الأساس، كما يتضح أيضاً أن المشكلة لم تكن في هذه المفاهيم بحد ذاتها. ذلك أن المشكلة لم تنشأ إلا عندما بدأت هذه المفاهيم تتسلل من المهد الذي نشأت فيه أصلاً، أعني المهد الديني لتتغلغل بعد ذلك في كل مناحي الحياة بدءاً من مستواها العادي واليومي ووصولاً إلى تجسّداتها العليا والراقية في الثقافة والحضارة بوجه عام. ومن هنا نفهم معنى كيف أن الدولة الأموية بل الدولة العربية عموماً، قد أصبحت عبارة عن لاهوت أرضي. ومعنى أن النظام الأموي بل النظام العربي بعامه قد أصبح مملكة للدين. أو بتعبير آخر، إهداراً للروحانية والقيمة والمعنى وحقوق الروح وحقوق الإنسان، أي إهداراً لكل المعاني والدلالات التي يمثلها الدين بالذات. ومن المفارقات اللافتة للنظر، أنه في الوقت الذي كان فيه الدين النظري يتغنى بصوت زاعق وبزبرة يقينية مؤكدة ربما أكثر من اللازم بقيمة الإنسان وأهميته، فإن الدين العملي كان على العكس يؤدي في الواقع الفعلي إلى تجرييد الإنسان من روحه وحرية وإنسانيته.

ولعل خير ما يوضح هذه المسألة هو فحص طبيعة العلاقة بين العربي وبين اللغة فبتأثير من الدين، لم يكن العربي يربط اللغة بالطبيعة أو بالعقل الإنساني، بل كان يربطها بالوحي الإلهي. وقد أدت نظرة العربي إلى اللغة بوصفها ذات منشأ ديني إلهي، إلى فصل اللغة عن الطبيعة وعن الإنسان، أي فصل النظرية عن التطبيق، والفكر عن الممارسة. وقد تركز نشاط العربي، تأكيداً لذلك في القرون الثلاثة الأولى، على تنظير اللغة وتعميدها، أكثر مما تركز على تجسير الحياة وتفتيح الطاقات الكامنة فيها<sup>(٣٤)</sup>. وقد تجلّى الفصل بين اللغة وبين الواقع على أصعدة ومستويات مختلفة. فبالإضافة إلى فصل اللغة ذاتها، عن أصلها الطبيعي والإنساني كان هناك أيضاً الفصل بين اللفظ والمعنى وبين الحداثة الغربية، من حيث اضطراب العربي إلى قبول منجزات هذه الحداثة، التكنولوجيا، وفي الوقت نفسه، رفض المبادئ العقلية التي ارتكزت عليها هذه المنجزات، استمراراً لهذا الفصل، على الصعيد الحياة اليومية<sup>(٣٥)</sup>. لكن، على الرغم من هذه التجليات المختلفة لعلاقة العربي باللغة، إلا أن أهم هذه التجليات على الإطلاق، هو ذلك التجلي الذي ظهر على الصعيد العملي. فإن اعتبار اللغة خاصية أو ظاهرة سابقة على الإنسان كان هو المقابل النظري للظروف التي عاشها الإنسان في حياته العملية. والإنسان في المجتمع العربي لم يحظ سوى بتكريم نظري، أما عملياً فكان يعيش في شبه عبودية. بل يمكن القول أن العلاقة بين تكريم الإنسان نظرياً واحتقاره عملياً كانت علاقة طردية. بحيث أنه كلما توسع العلماء والفقهاء في الدفاع النظري عن حرية الإنسان وكرامته، ازداد الطابع اللاإنساني والأخلاقي الذي يميز الحياة في المجتمع العربي. وكأن الذي يعنى العربي هو في المقام الأول إتقان ضروب البيان والفصاحة والبلاغة المختلفة، وليس الإنجاز أو الفعل في الواقع العملي نفسه. فالإنسان العربي. كما يعبر أدونيس، "موجود رحيمياً في اللغة" أو "كائن في الأنا اللغوي" لدرجة أن قوته السياسية والثقافية الأولى تكاد تكون قوة بيانية صرفاً. ولم تكن الحقيقة بالنسبة لهذا الإنسان، أكثر من نظام أو بيت لغوي، وكانت "الأمّة" هي التجسيد السياسي - الاجتماعي، لهذا البيت<sup>(٣٦)</sup>.

كانت الذهنية الاتباعية هي إذن الذهنية التي سادت الحياة العربية ووجهتها. وكانت هذه الذهنية ذات طابع ديني في الأساس، لذلك كانت مرتبطة بقيم الثبات الماضوية. لكن كانت هناك مع ذلك نواة لذهنية أخرى، تمحورت على العكس حول الإنسان. ومن هنا تصديها للذهنية الاتباعية ومحاولتها تفجير المجتمع في اتجاه قيم التحول المستقبلية. ولقد كان لكل فئة تصورهما أو مفهومهما الخاص عن طبيعة الصلة بين الله والإنسان. وكانت الفئة الأولى تفكر وتسلق انطلاقاً من الإيمان المسيحي بأن هذه الصلة قائمة على جوهر استعبادي في الأساس - بينما رأت الفئة الثانية أن النشوة والمشاركة والمحبة على العكس جوهر هذه الصلة. وبينما ظل الله في الرؤيا الكلامية الاتباعية كائنًا متعالياً موجوداً وراء الطبيعة وفي داخل الذات الإنسانية نفسها. وهكذا يعرض أدونيس لكل من الذهنية الاتباعية والنواة التحولية من هذه الزاوية الأساسية، أعني زاوية العلاقة بين الله والإنسان.

أما الذهنية الاتباعية فقد سيطرت عليها كما لاحظنا نزعة تغالي في الفصل بين الله والإنسان، ويسمى أدونيس تلك النزعة باللاهوتانية. وهذا المصطلح لا وجود له في الثقافة العربية، وإنما يستعيره أدونيس من الفلسفة الغربية ليصف به شكل العلاقة بين الله والإنسان في المجتمع العربي الإسلامي. ويقوم هذا المصطلح في الأساس، على فكرة الترانسندتالي الساكن، الذي يلعب دور الآخر بالنسبة للإنسان. وهي فكرة وردت في الأصل عند "هيجل" الذي كان عليه أن يعبر عما كان عليه حال الوضع الإنساني في مرحلة ما من مراحل تقدم الروح المطلقة في التاريخ، هي مرحلة الألوهية التقليدية، فالتجأ، في سبيل ذلك، إلى الترانسندتالي، واصفا العلاقة بينه وبين الإنسان، في هذه المرحلة، بأنها على غرار علاقة "العبد" - "السيد". وهذه الفكرة تعبر كما هو واضح عن التباين الحاد بين الله والإنسان، وعن استحالة التقريب بينهما، استحالة مطلقة. غير أن اللاهوتانية لا تقتصر على السماء فقط ولكنها تمتد لتشمل المجتمع البشري كذلك. فهي لم تكن أساساً ومقياساً للنظرة إلى الغيب وحده، وإنما أيضاً أساس ومقياس للتطور الإنساني الاجتماعي نفسه، ومن هنا خطورتها. فإذا كانت اللاهوتانية الميتافيزيقية تضحى بالإنسان في سبيل الله. فإن اللاهوتانية الدنيوية أو الأرضية، تضحى بالإنسان أيضاً ولكن لحساب الأشكال والتنظيمات الفعلية.

وأما النواة التحولية، فقد حاولت أن تقدم مفهومات جديدة عن طبيعة العلاقة بين الله والإنسان تختلف عن المفهوم السائد عن هذه العلاقة. ويرسم أدونيس تخطيطاً تقريبياً لما كانت تلمح النواة التحولية إلى تحقيقه في هذا الصدد. فيعرض للحركات الثورية والحركات الفكرية الرفضية كالثورات العقلية عند المغتزلة والتيارات الباطنية من إمامية وصوفية كما يعرض لمحاولات الشعراء وخصوصاً محاولة كل من بشار وأبى تمام وأبى نواس للخروج على القديم وخلق شعر جديد. وكان غرضه في كل هذه الأمثلة والحالات أن يبين الحاجة إلى تصور جديد عن العلاقة بين الله والإنسان كمقدمة لا بد منها للتحرر والانعقاد. ولم تكن الحركات الثورية معزولة أو مقطوعة الصلة بالحركات الرفضية الفكرية، بل كانت على العكس على ارتباط وثيق بها. فالثورة على البنية السياسية - الاقتصادية التي مثلها النظام السائد كانت في حقيقتها ثورة على البنية الدينية - الفكرية التي كان هذا النظام يستخدمها أو يستند إليها. ورغم أن هذه الحركات قد عبرت عن أفكار ومفاهيم شتى إلا أن ما يقرأه أدونيس ويحاول استنتاجه في هذه الحركات هو أساساً محاولت أن تقوم به من تفجير للمفاهيم الدينية السائدة ومن سعى إلى التحول من الركزية اللاهوتية التقليدية التي تتمحور حول الله إلى مركزية إنسانية جديدة تتمحور على العكس حول الإنسان. ويضيف أدونيس قيمة تحويلية كبرى على هذه العملية. وهي قيمة تكاد تضاهي القيمة التحويلية التي سبق أن أسبغها المفكرون ومؤرخو الثورة العلمية على النظرية الكوبيرنيكية في القرن السابع عشر وهي تلك النظرية التي افترضت كما هو معروف الركزية الشمسية كبديل لنظرية الركزية الأرضية المسلم بها والمقررة حتى ذلك الوقت. ولذلك يقيم أدونيس الحركات الفكرية التي يعرض لها على أساس نجاح هذه الحركات أو فشلها في القيام بعملية الانتقال من الركزية إلى اللاهوتية الركزية الإنسانية.

فالحركات العقلية إجمالاً أقل شأنًا من الحركات الباطنية والاعتزال أقل شأنًا من الحياء والحركة الصوفية أعلى شأنًا من الاعتزال. وعلى الرغم من نقده الحاد للاعتزال، إلا أنه عده بمثابة وثبة جبارة في اتجاه ما يسمى باستقلال العقل. وقد شرع في إثبات أن فلسفة تنتظم حول استقلال العقل تكون مرغمة أيضًا على قبول فكرة أن الله مفهوم عقلي أو تصور إنساني بحث وعلى هذا المستوى لم تعد النقلة الدينية هي أساس المعرفة بل العقل. فلم يعد مقبولاً أن يقال إن الدين هو مصدر المعرفة الصحيحة وأن كل ما خالفه فهو باطل قطعاً. بل الباطل حقاً هو كل ماخالف العقل. وبذلك تكون الثورة الاعتزالية قد أضافت بعد العقل بوصفه أداة نقد واختبار للنظام السياسي الراهن، مما ساعد على "فصل ( ) الدين عن الطغيان السياسي، وجعل من السياسة عملاً عقلياً، ومن الدين ممارسة عقلية"<sup>(٢٧)</sup>. لكن رغم خطورة الدور الذي لعبته الحركة الاعتزالية بالنسبة إلى الدين الإسلامي، والذي يشابهه إلى حد ما الدور الذي لعبته فلسفة الإغريق الأولى بالنسبة إلى الأسطورة الإغريقية، إلا أن هذه الحركة كانت مع ذلك في حقيقتها امتداداً للمفهوم السائد عن طبيعة العلاقة بين الله والإنسان. فقد أكدت مبدأ المغايرة التقليدي واحتفظت بالطابع التجريدي الخاص لله من خلال مفهومها الذي أقامته على التنزيه المطلق وهكذا، كان الاعتزال في التحليل الأخير، "نمطاً آخر للضياع، ولعله كان أشد تعقيداً لأنه لا يؤسس على الغيب، شأن الدين، وإنما يؤسس الغيب على العقل، أى أنه يؤكد ما ليس من شأن العقل، بالعقل ذاته"<sup>(٢٨)</sup>.

ومهما يكن من أمر فقد بذلت محاولات عقلية أخرى كان من أهمها المحاولة التي قام بها ابن الراوندى والرازي .

وبالإضافة إلى الحركة العقلية سواء في صيغتها الاعتزالية أو في صيغتها النافية، يعرض أدونيس لعدد من الأفكار والمفاهيم الثورية الأخرى. فيعرض لنظرية الخواارج القائلة بجواز خلع الوالي أو الخليفة إذا كان جائراً ويأن الخلافة لا تقوم إلا للأجدر حتى ولو كان من الوالي بل حتى لو كان هذا الأجدر امرأة وليس رجلاً، وبالإضافة إلى النظرية القائلة بالمساواة السياسية بين المسلمين، يعرض أدونيس كذلك لفكرة الإمامة المستمرة كما عبرت عنها الحركات الإمامية والباطنية وهي الفكرة التي كانت تقابل نظرية الخلافة عند أهل السنة. ويتوقف طويلاً عند مفهوم التأويل. ويستعين في شرحه لهذا المفهوم التراثي بأدوات علم جديد تماماً من علوم اللغة المعاصرة هو علم السيميائيات أو السيمياء. ومن أشهر الباحثين فيه: أوجدن وريتشارد في كتابهما "معنى المعنى"، وكرناب فيلسوف الوضعية المنطقية. ويمقتضى هذا العلم، ينظر التأويل إلى اللغة على أنها أساساً، ظاهرة اجتماعية - سياسية. وفي الوقت الذي كانت فيه حركة التفسير تعتبر اللغة ظاهرة ميتافيزيقية تشير إلى معنى أو حقيقة واحدة باستمرار. أخذت اللغة تصبح على يد القائمين بالتأويل عبارة عن دالة ثقافية متغيرة وذات مستويات عديدة من الحقيقة أو المعنى. وعلى المستوى التاريخي فقد عني التأويل تفسير الماضي بمقتضى الحاضر، والقديم بمقتضى الحديث وليس العكس. وهكذا مثل التأويل "محاولة لتزمين الدين وإعطائه أبعاداً مادية وإنسانية"<sup>(٢٩)</sup> لم تكن موجودة عند من أخذوا بالتفسير الحرفي. وقد انعكس مفهوم التأويل على حركات التثوير في مجال اللغة الشعرية. وكان المجاز هو "الصيغة الفنية للموقف الفكري العام الذي يكشف عنه القول بالتأويل"<sup>(٣٠)</sup>.

ورغم النتائج الإيجابية التي ترتبت على الحركات الفكرية إلا أنها في مجملها قد حافظت على الفكرة السائدة عن الله، فالله بحسب هذه الحركات ظل كما هو في الرؤيا السلفية التقليدية، ذلك الكائن المتعالي والوجود في عالم آخر بعيد. حيث لا مكان للإنسان، ولا مجال لنشاطه وإسهاماته، من حيث المبدأ. ولم تتمكن من عبور الهوة المحقة التي تفصل بين الإنسان والله سوى الحركات الباطنية من إمامية وصوفية. فعن طريق التأكيد على التجربة الشخصية أمكن للصوفية أن تغني العلو المطلق لله، وبالتالي تتجاوز البعد الهائل بينه وبين الإنسان. وبدلاً من الرابطة العلية التقليدية التي ربطت في النظرة الشافعية السفلية على هيئة الخالق والمخلوق بين المنتهى واللامنتهى، والمرئى واللامرئى، المطلق والنسبى، سعت التجربة الصوفية إلى تأسيس نوع



جديد من الرابطة بينهما يقوم على العكس على أساس من الواحدة الديالكتيكية. ولم تكن "الأنا" هي مبدأ الواحدة، بل كان مبدؤها الأساسي هو "الأنا - الأنت". ولذا كانت "العلاقة الحقيقية بين الأنا والأنت هي الحب، لا التشريع"<sup>(٣٢)</sup>.

وهكذا، يتجلى التاريخ العربي لأدونيس على هيئة مأساة الإنسان ضحية فيه. ولهذا فإنه الكائن الوحيد القادر على معاناة الشعور المأساوي. ويكون الإنسان مأساويًا إذا اتفق أن الترانسندنتالي، يغرقه ويمتصه تمامًا، قبل أن تتاح له الفرصة لكي يحقق ذاته. ولكي يتخلص التاريخ من طابعه المأساوي، لا بد له من طريقة لإزالة هذا التوتر، والارتفاع فوقه إلى مستويات أكثر عضوية وباطنية. ويكتفي أدونيس بعرض الصيغة المقترحة لتحقيق خلاص الإنسان، وتجاوز علاقة "العبد - بالسيد" في شكلها المجرد فقط. وقد اعتبر، كما لاحظنا، التجربة الصوفية، هي الصيغة الملائمة ويسند أدونيس إلى هذه التجربة إمكانيات تحويلية عالية جدًا، تشبه ما تم إسناده إلى النزعة الإنسانية في التراث الفكري الغربي. فكما أن تحويل اللاهوت على يد "فيورباخ" إلى أنثروبولوجيا قد أدى إلى سيادة الله، إنسانًا، وكما مكنت المرحلة الوضعية، الحضارة الغربية، من ابتداء دين جديد هو دين الإنسانية، كما يعبر "أوجست كونت". فكذا لعبت التجربة الصوفية بالنسبة للثقافة العربية الدور نفسه. وقامت فيها بإحداث تلك النقلة الهامة والأساسية: من المركزية اللاهوتية، إلى المركزية الإنسانية. ففضلًا عن فكرة الاتحاد بالله أو وحدة الوجود التي كانت "نفيا لفكرة التعالي التجريدية في الرؤيا الكلامية الاتباعية"<sup>(٣٣)</sup>. فقد ركزت التجربة الصوفية على وجود الذات وبذلك جعلت من الإنسان صورة لله، فلم يعد هناك شيء خارج الذات، ولم يعد "المقدس (نفسه) خارج العالم، بل (أصبح) داخله"<sup>(٣٤)</sup>. فعن طريق تجاوز التجريد أو التعالي، بالمعنى التقليدي الديني، يمكن كذلك القضاء على الفكرة القائلة بموضوعية وجود الحاكم على المستوى السياسي. وهكذا يؤدي تغيير التصور السائد عن طبيعة العلاقة بين الله والإنسان، إلى تغيير مماثل في التصور السائد عن طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم. فكما أن الله يصبح في الإنسان، أو يصبح هو والإنسان شيئًا واحدًا، فكذا "تتحقق الوحدة بين الحاكم والحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصاديًا وسياسيًا، ولا يفرق بين الواحد والآخر على أساس من جنس أو لون"<sup>(٣٥)</sup>.

### التحيز في قراءة التراث :

رغم التأكيدات المستمرة من جهة أدونيس بأنه سيحاول بحث التراث من خلال التراث نفسه وبأنه سيراقب نصوصه التأسيسية الأولى بما هي وكما هي، مستعينًا بالأدوات التي يتيحها هذا التراث وليس بأدوات من خارجه، إلا أن واقع الأمر هو أن أدونيس ينتهي به الحال إلى قراءة هذه النصوص من خلال ذاته هو لا من خلال التراث نفسه، ومستعينًا بأدوات مستمدة من حضارة أخرى غير الحضارة العربية، هي بالتحديد الحضارة الغربية. فقراءة أدونيس للتراث هي إذن قراءة ذاتية شديدة التحيز، ولا يمكن اعتبارها قراءة موضوعية بأي حال من الأحوال<sup>(٣٦)</sup>، صحيح أن أدونيس يستعين بأفكار وحركات ومواقف مستمدة من التراث لكي يؤكد بها مقولاته الأساسية: أعني ادعاه بأن الثقافة العربية ذات المنشأ الثابت والاتباعي قد احتوت أيضًا في داخلها بذور التحول، والإبداع، إلا أن أدونيس لم يستهدف في هذه الأفكار والحركات والمواقف، التاريخ أو الفهم الموضوعي نفسه بقدر ما كان يستهدف أفكاره هو وفهمه الخاص. وإن هذا لهو أمر طبيعي تمامًا، لذلك يجب أن لا نتخذ هنا دعاوى الالتزام بالموضوعية.

ويبدو التحيز واضحًا في مواضع كثيرة. ولكن سأقتصر هنا على تناول بعض منها فقط على سبيل المثال لا الحصر. فمن الأفكار الأساسية التي تقود أدونيس وتوجه اعتقاده بأن الشرع يتباين تبًاينا حادًا مع طبيعة الإنسان وبأن الشرع لا يمكن أن يكون هو الغاية. ويخضع أدونيس لتأثير هذه الفكرة خضوعًا تامًا عندما يكون يصدد تناول بعض شخصيات التراث الذين ساهموا من وجهة نظره في تأسيس التحول كشخصية أبي ذر الغفاري على سبيل المثال الذي يتحول على يد أدونيس بتأثير من هذه الفكرة إلى أحد العناصر الثورية الهامة في التراث. تسعفه حادثة

جزئية رواها الطبرى فى تاريخه يفهم منها أن أبا ذر قد أبدى ذات مرة عند الخليفة عثمان اعتراضا مصحوبا بشئ من العنف على الفكرة القائلة بأن من أدى الزكاة فإنما يكون قد قضى ماعليه. ويلتقط أدونيس الحادثة على الفور فلا يتوانى عن الاستفادة منها وتطويعها لخدمة فكرته الخاصة عن الشرع. فالدلالة الجزئية والمحدودة تماما لهذه الحادثة تتحول على يدى أدونيس إلى دلالة عامة وكلية تحاول أن تقول بدون تمحيص أو ترو أن أبا ذر الغفارى كان ينطلق فى سلوكه وآرائه من موقف عام رافض للشرع. وهكذا يستطيع أدونيس أن يقول عن أبى ذر دون أى استقصاء جاد من قبله أنه "كان يبشر بأخلاق تتجاوز الفريضة إلى ما هو أشمل منها وأغنى. كان بتعبير آخر يبشر بأخلاق تتجاوز الشرع إلى الإنسان"<sup>(٣٧)</sup>. وفى موضع آخر، يحاول أدونيس أن يثبت أن التفاوت الاقتصادى والاجتماعى كان فى صميم تفكير أبى ذر ووعيه وإدراكه. ورغم أن أدونيس قد أشار إلى أن أبا ذر كان فى تبشيره بالمساواة والعدالة مقودا بدوافع طوباوية دينية أو صوفية، إلا أنه ينتهى إلى اعتباره من المبشرين الأوائل بالاشتراكية بكل ماتضمنه الاشتراكية من احترام للإنسان ومساواة وعدالة وعدم تمييز أو عنصرية.

ويصل أدونيس إلى النتيجة نفسها من قراءته للحركة الثورية القرمطية. فإن النظام الذى أقامته هذه الحركة والذى سعى بنظام الإلفة حيث لم يكن أحد يمتلك إلا سلاحه، وماتبقى فهو ملك مشترك، اعتبره أدونيس نوعا من نظام اشتراكى يقوم على العدالة والمساواة. بل إن الأمر يصل به فى موضع آخر<sup>(٣٨)</sup> إلى اعتبار هذا النظام، نظاما متقدما حتى بالنسبة إلى الأنظمة الاشتراكية الراهنة. والغريب فى الأمر أن أدونيس فى الحوار الذى أثبتته فى الجزء الثالث من الثابت والمتحول يعود على آرائه التى سبق له أن أثبتتها من قبل فى هذا الكتاب نفسه بخصوص اشتراكية كل من أبى ذر الغفارى والحركة القرمطية فينفى عنها هو نفسه أى أثر للموضوعية أو الصحة. يقول أدونيس فى هذا الحوار: "أعتقد أنه يجب أن تتجاوز جميع الإسقاطات التى أسقطناها على الموروث، فلا نقول، مثلا، أن أبا ذر الغفارى كان ماركسيا أو اشتراكيا، وأن الثورة القرمطية مقدمة للثورة الشيوعية، الخ. فذلك، على المستوى الإعلامى السياسى الدعاوى، كان مقبولا فى مرحلة ما، لكننى أظن أنه من الصعب جدا قبوله اليوم"<sup>(٣٩)</sup>. ويبدو أدونيس فى هذا الجزء من الحوار كأنه يستدرك فاقد فاتته أو كأنه يصحح نفسه. إلا أن الانطباع الذى يتكون لدى القارىء بعد أن يقرأ الكتاب ككل، هو فى واقع الأمر أن أدونيس إنما يناقض نفسه ويقوم بإبداء آراء متعارضة عن الموضوع نفسه فى مواضع مختلفة من الكتاب. وكان من المفروض تجنبها للوقوع فى هذا التناقض أن ينشر أدونيس هذا الحوار فى كتاب مستقل بدلا من نشره فى كتاب الثابت والمتحول الذى سبق له وأثبت فيه رأيا مختلفا حول الموضوع نفسه.

وخذ مثلا ثانيا، جمعه على صعيد واحد بين التجربة الصوفية كما ظهرت فى التراث العربى وبين النزعة الإنسانية التى ظهرت فى الحضارة الغربية فى أعقاب هيجل فى القرن ١٩. ففضلا عن أن الفكرة الأساسية تظهر مرة أخرى فى قراءة أدونيس للتجربة الصوفية من حيث أن هذه التجربة قد حررت الإنسان من الشريعة، فقد سبقت هذه التجربة كذلك النزعة الإنسانية المعاصرة فى تأكيدها أن الوجود الحقيقى إنما هو وجود الذات الإنسانية وأن كل وجود آخر بما فى ذلك وجود الإله نفسه، ليس إلا تجليا لهذه الذات. وهكذا يتاح لأدونيس أن يقول بكل بساطة أنه، "ليس هناك إله خارج الذات الإنسانية، فالإنسان هو إله الإنسان كما يعبر فويرباخ، أو "مافى الجبة غير الله"، كما عبر الحلاج قبل فويرباخ بعدة قرون"<sup>(٤٠)</sup>. فيخلص بذلك إلى استنتاج سهل لم ترع فيه الدقة الواجبة أو تمحص فيه الأفكار بشكل جاد ويبدو أن أدونيس لا يكتشف مكامن الخطأ فى بعض ما يصل إليه من أفكار واستنتاجات إلا بعد أن يكون قد أثبتتها فعلا وبعد مضى مدة زمنية معينة على إثباته لهذه الأفكار والاستنتاجات. فإنه فى مقدمة الطبعة الثالثة لكتاب الثابت والمتحول والمكتوبة فى أول مايو ١٩٨٠ ينتبه أدونيس فجأة إلى ما تنفرد به التجربة الصوفية فى التراث العربى الإسلامى من دلالة خاصة تميزها عن النزعة الإنسانية. يقول أدونيس فى هذه المقدمة: "لاشك أن مفهوم الفرد المسؤول، سيد إرادته، ظهر فى التجربة الصوفية، غير أنه ظهر بمعنى إشكالى. ذلك أن الإرادة الصوفية تعبر عن إرادة متعالية هى إرادة الله. فحين يقرر

الصوفي أو يريد، فإنما يطيع إرادة أعلى من إرادته. إن إرادته، بتعبير آخر، هي من أجل أن يمحو إرادته. ذلك أنه يظل في مطلق خروجه على الشريعة "عبداً" لسيد الشريعة - "عبداً لله" <sup>(١٠)</sup>. لكن هذا الاستدراك لما قد فات لا يحل المشكلة بل يزيدها تعقيداً. أولاً لأنه لا يحيل إلى الرأي القديم المثبت حول الموضوع نفسه. وثانياً لأنه يظهر كأنه الرأي الوحيد للكاتب في هذا الموضوع. وثالثاً، وهذا هو الأهم، لأنه يوهم بالوقوع في التناقض بالنسبة للقارئ الذي تمكن من الإحاطة بوحدة الكتاب ككل.

ويبدأ أدونيس كما لو كان مدفوعاً على الدوام بقوة لا تقاوم للجمع بين الأفكار والمذاهب المتعارضة فهو بعد أن استدرك على ربطه السابق كما رأينا بين التجربة الصوفية والنزعة الإنسانية، إذا به يعود من جديد فيحاول أن يربط في هذه المرة بين الصوفية والسوربالية. بل يؤلف كتاباً كاملاً بالعنوان نفسه يقوم على أساس من هذا الربط والمرء يحار بالفعل كلما حاول أن يتبين الأسباب والدوافع الحقيقية التي تكمن وراء مثل هذه المحاولات. فإذا كان أدونيس يقوم بتفريغ التجربة الصوفية من مدلولاتها الدينية حتى يهيئ، لإمكان التقارب أو إمكان التلاقي بينها وبين التجربة السوربالية، فإن هذا يجعل الصوفية تتحول على يديه إلى شيء آخر غير الصوفية التي نعرفها جميعاً في الثقافة العربية الإسلامية. وفي هذه الحالة، لماذا لا يعبر أدونيس عن أفكاره الذاتية ورؤيته هو الخاصة مباشرة دون أن يكون مضطراً هكذا إلى ارتداء قناع الصوفية، خاصة أن الإصرار على ارتداء مثل هذا القناع، من شأنه أن يزيد الأمر التباساً على قارئه، ويوقعه في أشد درجات الحيرة؟ ثم ماهي الفائدة التي يمكن أن نجنحها من محاولة إضاءة الصوفية بالسوربالية، أو إضاءة السوربالية بالصوفية؟ وهل هناك قيمة علمية جديدة لانحصر عليها إلا إذا ربطنا بين الطرفين؟ وهل هذه القيمة لا تتحقق لو أننا بحثنا الصوفية بمعزل عن السوربالية، أو بحثنا السوربالية بمعزل عن الصوفية؟ ثم لماذا يصير أدونيس على أن يناقض نفسه باستمرار؟ ألم يقرر في الحوار الذي أوثقناه له من قبل عن ضرورة مجاوزة منهج الإسقاط عند التعامل مع الموروث، فما باله يزداد إمعاناً في استخدام هذا المنهج؟ ويبدو أننا هنا بصدد قضية ليست بالبسيطة على الإطلاق هي "قضية أدونيس" المعقدة. وأن أهم ما يلفت النظر إلى أدونيس هو ثنائية القطب لديه أو تناقضاته.

ومن الأمثلة الصارخة كذلك على وقوع أدونيس في التناقض مذهب إليه في معرض تعليقه على وجهة نظر محمد أحمد خلف الله عن الإسلام السياسي وعلاقته بالإسلام الديني. إذ يخرج أدونيس في هذا التعليق من مجرد القول بوجود علاقة موضوعية بين الإسلام والسياسة إلى استنتاج سريع وسهل مؤده أن السياسة تشكل بعداً جوهرياً من أبعاد الإسلام <sup>(١١)</sup>. وكان أدونيس قد أثبت من قبل في الثابت والمتحول أن السياسة وغيرها من القضايا الاجتماعية والثقافية الأخرى إنما تعتبر في نظر الإسلام من الفروض الكفائية أي الفروض التي يمكن تفويضها لمثل أو أكثر وهي ما تقوم به الدولة مما يقطع بأنها فروض ثانوية بالقياس إلى الفروض الأخرى العينية وأن طبيعة هذه النظرة إلى الفروض الكفائية في الإسلام ربما تكون هي السبب وراء عزوف المسلمين عن السياسة <sup>(١٢)</sup>.

من الأمثلة الأخرى على أن قراءة أدونيس للتراث كانت قراءة ذاتية متحيزة ولم تكن أبداً قراءة موضوعية أو حتى قريبة من الموضوعية، تحليله شخصية أبي نواس. فادونيس لا يقرأ في أبي نواس، أباً نواس نفسه بقدر ما يقرأ ذاته هو وأفكاره هو. وإذا كان أبو نواس قد اشتهر بالمجون حقاً، وإذا كان صحيحاً أنه كان مأخوذاً بفعل الخطيئة وبانتهاك المحرم، إلا أن تأويل مجون أبي نواس على أنه رغبة في الخروج على الشريعة، إنما هو مجرد إسقاط لفكرة أساسية لدى أدونيس، على أبي نواس. والأمر نفسه يمكن أن يقال في تحليل أدونيس لأدب جبران خليل جبران من حيث أنه أدب يصدر أساساً عن رفض الظاهر أو الشريعة، والتبشير بدلاً من ذلك، بالباطن أو بالحقيقة، أي بكل ما يتجاوز الشريعة. فهو هنا كما في مواضع أخرى كثيرة، لا يفعل في الحقيقة سوى أن يتقص هذا الشخص أو ذاك، منتهياً إلى أن يكتب عن حاله وأحواله هو.

ولقد رأينا أن أدونيس في تحليله للحركات الفكرية الرفضية لا يعترف للنزعات العقلية إلا بدور ضئيل للغاية في الثقافة العربية الإسلامية، بينما يعطى للحركات الباطنية من إمامية وصوفية قيمة تحويلية كبرى بالنسبة إلى هذه الثقافة، مما يعد مثلاً آخر على تحيز أدونيس الشديد والتزامه في قراءة التراث بالمنهج الذاتي الإسقاطي بدلاً من المنهج الموضوعي. وإذا كان هذا النوع من القراءة يمكن أن نجد له تبريراً فيما يتعلق بأدونيس، فإنه فيما يتعلق بالتراث ليس له ما يبرره على الإطلاق. فإذا نظرنا إلى التراث من خلال ذات أو عقل أدونيس، كان مختلفاً تمام الاختلاف عن التراث الفعلي الذي نعرفه. والشئ الوحيد المشترك بينهما لن يتعدى في هذه الحالة مجرد الاسم، والعلاقة الذاتية المفترضة.

#### الواحدية الشعرية :

والواقع أن أدونيس ينطلق أساساً من الإيمان المسبق بأن الواحدية الشعرية هي الرؤيا الوحيدة الصحيحة والقادرة على النفاذ بصاحبها إلى معرفة أعمق بحقيقة الوجود. ولقد كانت هذه الواحدية الشعرية من التعمق والتجذر في شخصية أدونيس الفكرية بحيث أنها أملت عليه أيضاً موقفه الإبتسولوجي أو المعرفي العام من هذه القضية. فهذه الرؤيا هي التي جعلته يميز بين المعرفة العقلية والمعرفة غير العقلية، وهي التي جعلته يعطى للمعرفة غير العقلية أولوية مطلقة على المعرفة العقلية بحيث أصبحت المعرفة الأولى تمثل بالنسبة له طريقاً ملكياً للوصول إلى أرقى معرفة للحقيقة. بل إن هذه الرؤيا كانت سبباً أيضاً في دفع أدونيس إلى إصدار أحكام قد تكون متطرفة بعض الشيء عن طبيعة كل من الشرق والغرب. فهو يرى أن البعد العقلي (اللجوس) هو الخاصية الأولى للثقافة الغربية، بينما يمثل البعد الأسطوري (الميتوس) الخاصية الأولى للثقافة العربية<sup>(١٦)</sup>. وبغض النظر عن صحة هذا الحكم ومدى مصداقيته، إلا أنه من الواضح أنه يدعم موقف أدونيس الرافض للعقلنة وللمعقلنة.

والشعر، هو بالطبع أهم طريقة على الإطلاق، من بين الطرق العديدة غير العقلية الموصلة للمعرفة. وتبلغ الأهمية المعرفية للشعر حداً يجعله يقوم بالنسبة للمعرفة الفكرية بدور المساند الأصيل والمتعمق لبقية الأشواط التي عجزت المعرفة الفكرية عن إكمالها. ومن الممكن أن نقدر مدى التأثير الذي مارسه الرؤيا الشعرية ودرجته بتحليل مناطق ثلاث اشتغل بها أدونيس بخلاف تجربته الشعرية الأساسية: مقارنته لعالم الأفكار عموماً، مقارنته للثقافة العربية الإسلامية، وأخيراً مقارنته للثقافة الغربية.

فبالنسبة لاشتغال أدونيس بالأفكار على وجه العموم، نلاحظ أن شخصية الشاعر تطفئ على شخصية المفكر، رغم أننا في منطقة نتوقع فيها أن تكون شخصية المفكر هي الطاغية. ويبدو هذا الحضور القوي للشاعر حتى في مجال الفكر البحثي واضحاً من خلال أسلوب الكتابة وطريقة التفكير. فآدونيس يستخدم في كتاباته الفكرية لغة الشعر ويتبع في هذه الكتابات أسلوباً مشابهاً لأسلوب الكتابة الشعرية. كما أنه لا يمارس الفكر بعقل المفكر وإنما بعقل أو حدس الشاعر. وبدلاً من أن يرتب أفكاره وفق منطق معين نجده على العكس يشعرن هذه الأفكار، أعنى بمدى تأثيرها بأبعاد شعرية وإيحائية. وتبلغ الأفكار على يد أدونيس مرتبة عالية تكسبها طاقة تكاد تضارع طاقة السحر أو الطاقة التي كان يعزوها القدماء لحجر الفيلسوف. فبغض النظر عن موضوعية أفكار أدونيس أو صحتها المنطقية أو معقوليتها فإن لهذه الأفكار مقدرة غريبة على الاستحواذ على الشاعر والانفعالات مما يؤدي إلى تعطيل ملكة القارئ العقلية أو النقدية تعطيلًا كاملاً. وبذلك لا يمكن أبداً من اكتشاف مدلولاتها الحقيقية.

ومن الأمثلة على احتمال غياب الدلولات الحقيقية لبعض الأفكار والمفاهيم التي يستخدمها أدونيس عن عقل القارئ العادي أو عقل القارئ غير المثقف فلسفياً، نظرة أدونيس إلى الحقيقة على أنها لامتناهية، إذ قد توهم هذه النظرة بأن للحقيقة بعداً دينياً مستقلاً عنها. أو نظرته إلى الوجود الظاهر على اعتبار أنه يضم بداخله جانباً أعمق من الوجود هو الوجود الخفي

أو الباطن. إذ قد يظن الكثيرون أن مسألة الوجود الأعمق هذه إنما تحيل إلى نوع من وجود ميتافيزيقي منفصل عن الوجود الظاهر ومغاير له. والواقع أن مفهوم اللاتناهي عند أدونيس هو مفهوم غير مشحون دينيا بالمرّة، فاللاتناهي هو نواة العالم اللتاهي نفسه وليس جوهرًا مغايرًا له. كما أن الوجود الباطن هو نواة الوجود الحقيقية دون أن يعنى ذلك أنه شيء خارج الوجود. فالباطن والظاهر، اللاتناهي واللتناهي، اللامرئي والمرئي، ليما إذن عالين أو واقعيين منفصلين أو متغايرين ولكنهما على العكس وجهان أو حالتان لواقع واحد أو عالم واحد. وكل وجه من وجوه هذا العالم لا يقال عنه أنه موجود بشكل مطلق، إذ هو موجود بصورة أساسية في داخل العالم. والمطلق نفسه ليس له أن يوجد بشكل مستقل عن وجود النسبي فوجوده الحقيقي هو أنه جزء آخر من النسبي أو جزء آخر من الذات الإنسانية. وبكلمات أخرى بسيطة، فإن المعنى أو الأمل إنما يكون في الحياة نفسها وليس فيما وراء الحياة. ذلك أن أى أمل في حياة أخرى تتجاوز الحياة الدنيا أو تتفوق عليها ليس حمص بتعبير ألبير كامى أكثر من ممارسة نموذجية لفعل من أفعال التضليل.

وهكذا، فإن كل مايرد على لسان أدونيس من قبيل قوله: "أن الشعر في حقيقته هو تعبير عما يناقض الواقع" أو قوله: "أن التجربة الشعرية هي تجربة فائقة للعادة من حيث أنها تحاول الاتصال بحقيقة أخرى متجاوزة للعالم الظاهري"، الخ. لا يجب أن يفهم على نحو ديني كما لا يجب أن يفهم على نحو مثالي أفلاطوني ذلك أن العالم في نظر أدونيس هو أساسيا ظاهرة طبيعية وكذلك الإنسان نفسه وعليه فإن ما يناقض الواقع ليس إلا جزء من الواقع ذاته وما يتجاوز العالم الظاهري ليس حقيقة متعالية على الوجود بل حقيقة محيية له.

أدونيس إذن هو ساحر الكلمات حتى في أعماله النثرية. فكتابات النثرية شأن كتاباته الشعرية متمحورة أساسا على اللغة، وهذا التمحور يجعلها تبدو بالفعل كما لو كانت كتابات أدبية. حيث العناية بالنظم، أعنى طريقة تنسيق الكلمات أو الألفاظ بعضها مع بعض، تفوق أو تسبق العناية بتنسيق الأفكار. وحيث اللغة في معظم الأحيان مجازية ترتبط بلغة الشعر أكثر من ارتباطها بلغة العلم والفلسفة والمنطق. وأدونيس ينظر طول الوقت إلى الكتابة على أنها مسألة كيانية وليس مسألة عقلية. ولذلك يحرص على كتابة نص يكون بالدرجة الأولى فعالا ومؤثرا من الناحية النفسية. والنص الفعال كما يرى إليه أدونيس هو وحده النص الجدير بالكتابة، لأنه وحده النص القادر على أن يحيط بتأثيره الإنسان كله، أعنى الإنسان بقلبه وعقله، بجسده ونفسه<sup>(٣)</sup>. وذلك على عكس النص غير الفعال وهو ذلك النص الذى لا يستهدف سوى التأثير على الجانب العقلي فقط من الإنسان. وثمة ملاحظة أخيرة، هي أن أدونيس. منذ أول أعماله النثرية "مقدمة للشعر العربي" الذى صدر في عام ١٩٧١ وحتى آخر هذه الأعمال: "النص القرآني وآفاق الكتابة" الذى صدر في عام ١٩٩٣، لم يأت بجديد من الناحية الفكرية. فهذه الأعمال تدور كلها تقريبا حول بضع أفكار محددة وثابتة. إلا أن هذه الأفكار تتكرر من عمل إلى آخر في عدة صيغ كتابية جديدة ودائمة التحول. ولا يمل أدونيس أبدا من استعادة ماسبق طرحه من أفكار وكتابته باستمرار بشكل مختلف.

### أفكار أدونيس الأساسية:

ويمكن عرض بعض الأفكار الأساسية التي تتردد كثيرا لدى أدونيس فيما يلي:

#### الكيفية مقابل الماهوية:

الكيفية هو مفهوم جدلي حديث نسبيا يقابل المفهوم القديم عن الجوهر أو المطلق الثابت. ويعنى مفهوم الكيفية بإيجاز شديد أن معيار الشيء لا يكمن في مضمونه الثابت أو مادته المطلقة بل في شكله المتغير، أى في حركة الواقع. وأن معرفة الكيفية التي يتبدى عليها الشيء أى معرفة حالاته وأوضاعه هي شرط أولى لمعرفة ماهيته أى جوهره. ويستخدم أدونيس مفهوم الكيفية أساسا في سياق حديثه عن الشعرية اللغوية. من حيث أن هذه الشعرية لا تكمن في مجرد استخدام اللفظ

والوزن والنثر والقافية وإنما تكمن في الطريقة التي تستخدم بها هذه العناصر كلها أو بعضها في سياق بنية النص الشعري ككل. فالشعرية هي أولا وأساسيا لغة مجازية. هي شكل أو نظم بمصطلح الجرجاني لا مجرد مضمون. إلا أن أدونيس يوسع دائرة تطبيق هذا المفهوم ليشمل الشعر وغير الشعر، مما يسمح بالقول بأن مفهوم الكيفية يشكل بالنسبة له نوعا من موقف فلسفي مبدئي أو نوعا من مرجعية سابقة. فنجد أنه يرجع إلى هذا المفهوم فيما يتعلق بالأخلاق، مرددا مع كائنان أن مبادئ القانون الأخلاقي لا يمكن في مضمون الإرادة بل في شكلها أي في الكيفية التي تمارس بها الإرادة نفسها واختياراتها. ويرجع إليه كذلك فيما يتعلق بالحياة والعمل والمعرفة والفكر، وغيرها<sup>(١١)</sup>.

### • الهوية المتغايرة مقابل الهوية الواحدة:

مفهوم الهوية المتغايرة من المفاهيم الجدلية كذلك. ويأتي في معارضة مفهوم آخر للهوية هو المفهوم الواحداني أو المثالي<sup>(١٢)</sup>. والمفهوم الأخير "يوم .. بالاستمرارية والديمومة واللاتغير. ويوم تبعاً لذلك بالتماسك والوحدة والتميز، إزاء الهويات الأخرى"<sup>(١٣)</sup>. أما مفهوم الهوية المتغايرة فيؤكد على العكس وجود انشقاق في صميم الهوية نفسها. وهو انشقاق على المستوى الأنطولوجي أصلاً. فالوجود لا يكتب شكله الحقيقي من المعنى وحده أو من الصورة وحدها، وإنما من مركب المعنى والصورة، معا. وكما ينطبق هذا المفهوم على الوجود، ينطبق كذلك على الفكر. فالحقيقة أو المعنى ليست في الذات، ولا في الموضوع، وإنما هي في نحو خاص من التآليف بينهما<sup>(١٤)</sup>. وعلى المستوى النفسي، لا يمكن اعتبار الأنا وحدة إلا ظاهرياً، فهي ممزقة بالآخر الذي يقيم في أعماقها إن سلباً أو إيجابياً<sup>(١٥)</sup>. ويعتبر أدونيس الصوفية هي أفضل ماعبر في التراث العربي الإسلامي عن هذا المبدأ. فالطبيعية في نظر الصوفية هي صورة الغيب أو جسده. وكذلك الإنسان والله ليس إلا تعبيراً عن الشيء نفسه. لذلك كانت الصوفية في نظر أدونيس هي العامل التحويلي أو التثويري في هذا التراث، بالقياس إلى الثقافة التقليدية.

### • الشعر بوصفه رؤيا:

يربط أدونيس التجديد في الشعر بصورة جذرية بوقوع تجديد مماثل في الموقف من الحياة أو في النظرة إليها. ويأخذ أدونيس هذه الفكرة مباشرة من أنطون سعادة وخصوصاً كما عبر عنها هذا الأخير في كتابه المهم "الصراع الفكري في الأدب السوري". وجهة نظر سعادة باختصار هي أن الأدب لا يمكنه أن يحدث تجديدًا من تلقاء نفسه وإنما يمكن لهذا التجديد أن يحدث من خلال الارتباط بحركة تجديدية تضم المجتمع كله. ويترجم أدونيس هذا الكلام بما معناه أن القصيدة مثلاً لا يمكنها أن تكون مجرد شعور أو عاطفة فالفكر لا بد أن يشكل كذلك بعداً مهماً من أبعادها. وبعبارة أخرى، "ينبغي أن تكون (القصيدة) موقفاً فكرياً شعورياً" <sup>(١٦)</sup>. ومن شأن هذه النظرة إلى التجديد أن تغير معنى علاقة الشاعر بواقعه أو بمجتمعه. فالشاعر لا يحاكي الأشياء كما هي في الواقع، كما أنه لا يكتفي بعكس ما قد يقع في المجتمع من أحداث مادية أو ثقافية أو اجتماعية. إن عكس شروط الحياة كما هي موجودة في المجتمع بالفعل إنما هي كما يعبر أدونيس إعادة إنتاج للانحطاط، والمطلوب هو إبداع شروط جديدة لحياة جديدة. وهو ما لن يتم إلا بتغيير طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى العالم. ولعل هذه الفكرة أخيراً أن تكون هي الجذر أو الأصل الذي يكون كل تجربة شعرية أصيلة. فالشعر بمعناه الواسع<sup>(١٧)</sup> كما يراه أدونيس هو في حقيقته رؤيا خلاقة. والرؤيا كما يعرفها هي "تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليه"<sup>(١٨)</sup>. وكل شعر عظيم لا يمكنه إلا أن يكون تمثيلاً أو استجابة لثل هذه الرؤيا "هكذا كان دانتي، هكذا كان شكسبير، هكذا كان جوته. شعر دانتي وشكسبير وجوته ليس، والحالة هذه، انفعالا وعاطفة وشعورا، وحسب، وإنما هو هذا كله وثنى. آخر. هذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة. فهؤلاء الشعراء عبروا، خلال عواطفهم وانفعالاتهم، عن العالم. كان لهم بمعنى آخر، رأى في العالم وموقف منه - كانت لهم فلسفة"<sup>(١٩)</sup>.

## • أسبقية الإنسان المطلقة:

من شواغل أدونيس الأساسية كذلك، تأكيد على نحو مطلق بأن الإنسان لا يوظف ولا يستخدم لأية غاية ولا يعامل على نحو ماتعامل الأشياء. فالإنسان هو مصدر القيم والأخلاق جميعا، وهو غاية في حد ذاته. ولذلك يتناول أدونيس كل شيء تقريبا فيقوم بتجريد من أية قيمة ذاتية قد تكون معطاة له بشكل مسبق لكي يحتفظ له فقط بقيمة مضافة. وهو يبدأ هذه العملية من أعلى القمة أى من أخطر الأشياء وأعلاها قيمة. وبمجرد أن يطرح السؤال التالي: هل الله من أجل الإنسان أم الإنسان من أجل الله؟، تصبح جميع الأسئلة الأخرى مشروعة. فإذا كان الله نفسه سيتحول على يدى أدونيس إلى قيمة إنسانية بحتة فمن باب أولى أن يتحول كل شيء معه إلى ذات القيمة. وهكذا، ليس الله منظورا إليه في ذاته سوى تجريد محض. وكذلك المجتمع والأمة والنظام والحزب والإيديولوجيا والجماعة والجمهور وغيرها من المفاهيم. ويضيف التقدم العلمى بعدا جديدا من أبعاد توظيف الإنسان وتشييته، هو بعد العقلانية المحفزة وبعد التقنية أو التكنولوجيا<sup>(٢١)</sup>. فالنظرة الغربية التى تغلب التقنية شأنها شأن النظرة التكنولوجية أو الدينية فى المجتمعات التقليدية هى أيضا نظرة وظيفية - ذرائعية. لكن بينما تجعل الأولى الأولوية للآلة أو للشيء تجعلها الثانية للنص/ الأصل. ويتقضى تخليص الإنسان من قبضة شتى عوامل التجريد والتشبيء القديمة والحديثة تحويلها نهائيا لحسابه الخاص. وذلك بجعل الإنسان المصدر الأخير والغاية الأخيرة للتقيم. وبمجرد أن يخلع الإنسان عن ذاته أى ماهية مكتسبة من خارج، فإنه يسترد ذاته من جديد ويعود إلى سابق عهده كائنًا "موجودا فى الحرية". ورغم أن النزعة الإنسانية لدى أدونيس تبدو متجهة إلى أعلى دائما إلا أن الذرى التى تستطيع هذه النزعة أن تبلغها هى ذرى واقعية وعملية تماما وليست مفصولة بأى شكل من الأشكال عن حياة الناس الدنيوية. ومن المفارقات الدهشة بالنسبة لهذه النزعة أنها تصدر فى الإطيقا عن خط وضعى تجريبي لا عن خط ديني أو مثالي وإن كان هذا الأمر يبدو خفيا وغير واضح بذاته. ولتفسير ذلك لابد من الرجوع إلى فكرة العلو التقليدية. والواقع أن هذه النزعة لم ترفض تماما هذه الفكرة. بل على العكس حافظت عليها واحتضنتها ولكن بدلا من أن يشير العلو إلى إله حر ومتعال، جعلته يبدو كمسألة باطنية خالصة وقاصرة على العالم الطبيعي وحده. وبهذه الطريقة أمكن لهذه النزعة أن تستمر فى قول كل الأفكار العظيمة والمؤثرة إنسانيا والتي بشرت بها الأديان. فهذه الأقاويل العظيمة عن الحرية والعلو والتسامي وغيرها هى السبب إذن فى إخفاء طابعها المادى الحقيقى:

## • أولوية الوجود على النص:

ينطلق أدونيس من افتراض أساسى. يقول هذا الافتراض إن المعرفة الجديرة حقا بهذا الاسم ينبغي أن تكون معرفة مستمدة من الشيء نفسه لا مما يقال أو يكتب عنه. ويرى أدونيس فى هذا الافتراض معيارا بسيطا للتمييز بين التقدم والتخلف. فالفكر فى المجتمعات المتخلفة يبقى سطحيًا وملصقا من خارج لأنه يظل يدور باستمرار حول النصوص التى كتبت عن الأشياء، وليس حول الأشياء ذاتها. وبشكل النص مرجعية لكل من الفكر الدينى والفكر الإيديولوجى. ولما كانت المعرفة كلها بالنسبة لهذا الفكر، متوفرة فقط فى النص، تصبح العلاقة بين الإنسان والنص علاقة اعتداء واقتداء لاعلاقة يحد أو نقد أو تساؤل. وهو ما يؤدى فى الحقيقة إلى نفي الفكر والمعرفة ذاتها. وتزداد المشكلة تعقيدا بنشوء ما يسمى بالنصوص الثانية. فثمة جماعة سائدة تمارس حق السلطة المطلقة فى فهم وتقييد النص الأول وحصره دائما فى النصوص الثانية. وبذلك تصبح المعرفة تراكما تفسيريا على هذه النصوص. فليست المسألة إذن فى مجرد أن هذا الفكر لا يرى فى الوجود أية مرجعية، وأنه يعتمد أسبابا على النقل لا العقل. بل المسألة هى أن هذا الفكر حتى وهو ينهض أساسيا على النص، يرفض القيام بأى تأويل يجعل النص/ الأصل قابلا للتكيف مع الحياة ومستجدا لها، مؤثرا على العكس أن يكيف حياته هو وحاجاته الجديدة هو مع النص/ الأصل، أو بالأحرى، مع فهم معين لهذا النص/ الأصل، هو ذلك الفهم الذى عبرت عنه النصوص التأسيسية الثانية<sup>(٢٢)</sup>.

## أثر الوجودية الشعرية في مقاربة أدونيس للثقافة العربية الإسلامية

أما فيما يتعلق بالتأثير الذي مارسه الرؤيا الشعرية على أدونيس لدى مقارنته للثقافة العربية الإسلامية فيتضح كما لاحظنا من قبل من تحيز أدونيس المسبق لجانب واحد من جوانب هذه الثقافة هو الجانب الذى مثلته الحركة الباطنية - الإمامية وخاصة الجانب الصوفى منها. صحيح أن أدونيس وقف إلى جانب الحركات العقلية فى هذه الثقافة وخصوصا إلى جانب التيار المادى منها من حيث أن هذه الحركات كانت ذات نزعة إنسانية عامة ومن حيث أنها أعلنت من شأن العقل وأعلنت الطبيعة أو المحسوس محل الغيب أو الوحي جاعلة من الدين نفسه تابعا وخادما للإنسان وليس العكس. إلا أن هذه الحركات كانت مع ذلك فى جوهرها عبارة عن تجريدية محضة فلم يكن العقل أو الموضوع يمثل بالنسبة إليها ذاتا أو أنا بل شيئا ميتا وساكنة تماما. وبذلك يشترك المنهج العقلى فى الفلسفة مع المنهج العقلى فى الدين فى الإيمان بنوع واحد من الحقيقة هو ما يطلق عليه اسم الحقيقة الموضوعية المجردة وهى حقيقة تأتي من خارج ولا تهتم كثيرا بالذات العارفة لأنها لاتلقى بالا للعلاقة بين الذات والموضوع. والتغيير الوحيد الذى حدث هو أن الموضوعية قد أصبحت موضوعية عقلية بعد أن كانت دينية. أما بالنسبة إلى الصوفية فإن الأمر يختلف كثيرا. فالصوفية تعتبر العلاقة بين الذات والموضوع مسألة أساسية ولذلك فإنها تخلع على العقل كل ما فى الوعى والذاتية من ثراء وخصوبة وحيوية. فالحقيقة فى نظر الصوفية هى إذن ذاتية لاموضوعية.

ويشبه موقف أدونيس فى معارضته سواء للفكر الدينى العربى أو للعقلانية العربية بالصوفية، موقف كيركجورد الرافض سواء للفكر الهيجلى الموضوعى المجرد أو للفكر الدينى الكنسى الذى كان يسميه بالمسيحية الموضوعية. ويزيد أدونيس على كيركجورد معارضته كذلك لما يسميه "النظرة التقنية" أو "نظام الرؤية التقنية الغربية"<sup>(١١)</sup>. من حيث أن هذه النظرة أو هذا النظام يعمل أيضا على القضاء على الذاتية وطمس معالم الفرد أو الشخص الإنسانى. وبهذا الشكل، تكون التجربة الصوفية فى نظر أدونيس هى التجربة الوحيدة القادرة على أن تعيد تأسيس الإنسان فى أفق أكثر رحابة بما لايقتاس من الأفق الذى وضعته فيه سواء المذهب الدينية أو المذهبية العقلية - التقنية لأنها التجربة الوحيدة القادرة على تحويل القضايا المجردة إلى حقائق عينية وذاتية تستعيد للشخصية والذات الفردية مكانتها العالية والفريدة وتفتح أمام الإنسان مملكة كاملة ولا نهائية من الحب والصدقة والحرية والإبداع.

لكن الصوفية مع ذلك تستحيل على يدى أدونيس إلى شئ آخر غير الصوفية الدينية وإن من أسوأ الأمور فيما يتعلق بفهم وجهة نظر أدونيس هو أن نعتقد أن الصوفية عنده هى والدين شئ واحد من حيث المضمون. والواقع أن أدونيس يقوم على العكس بتجريد التصوف من كل ما قد يتضمنه من معان أو دلالات دينية محولا للتصوف إلى مجرد طريقة أو منهج لفهم العالم ومقاربته. وهو يقوم بهذا التحويل أولا وأساسيا لصالح مفهومه عن الرؤيا الشعرية الشاملة. وما يقوم به أدونيس فيما يتعلق بالتصوف الإسلامى سبق لهيجل أن قام به فيما يتعلق بالدين المسيحى ومذهب الألوهية الفلسفى ولكن لحساب غاية أخرى مختلفة تماما. فهيجل استعان أيضا بمفهوم الإله الشخصى المتعالى ولكنه اعتبر هذا المفهوم مرحلة مؤقتة فى حياة الروح المطلقة إذ أن الذى يبقى بعد هذه المرحلة هو هذه الروح المطلقة وحدها بعد أن تكون قد أذهبت وجود الإله المتعالى فى وجودها واستوعبته تمام الاستيعاب. ورغم أن هيجل كان حريصا أشد الحرص على أن يميز بحسم ووضوح فى كل موضع من مؤلفاته بين مفهوم الروح المطلقة لديه وبين مفهوم الإله المتعالى إلا أن أتباعه نسوا أو تناسوا هذا التمييز الأساسى الذى حرص عليه هيجل أشد مايكون الحرص. وقد تسبب إغفال هذا التمييز فى ظهور تيارات رئيسية وقوية من المادية فى أعقاب هيجل. إذ أتاح أمام أصحاب هذه التيارات فرصة واسعة للهجوم بضراوة على كل من الدين المسيحى ومذهب الألوهية الفلسفى. وهكذا، فعن طريق توجيه سهام النقد الحادة للمطلق الهيجلى، كان هؤلاء يعملون فى الواقع على تفويض فكرة الله ومهاجمة الدين.



ورغم أن أدونيس يحتفظ بكل الرموز والمفاهيم الصوفية تقريبا إلا أنه يقوم بإفراغ هذه الرموز من دلالاتها الدينية الموهودة معيدا شحنها بدلالات أخرى جديدة. وذلك بهدف إغناء وتعميق تجربته الشعرية وإكسابها مزيدا من الحيوية والأصالة. ولناخذ مثلا المفهوم الصوفي عن اللامتناهي، فاللامتناهى يعبر في التجربة الصوفية عن الله لكنه عند أدونيس أبعد ما يكون تعبيرا عن الله وإنما هو مجرد أداة يستعين بها أدونيس من أجل توسيع آفاق عالمه الشعري. فهذا العالم الذى لا يمكن للعقل العادى أو حتى العلمى أن يسبر أغواره ويحتاج إلى فكرة اللامتناهى للتعبير عن الجانِب الخفى منه. وتبدو عبارة الشاعر الفرنسى "رينه شار" التى يقول فيها أن قوام الشعر الأصل إنما يكمن فى "الكشف عن عالم يظل أبدا فى حاجة إلى الكشف" والتى استعارها أدونيس فى إحدى مقالاته المبكرة<sup>(١)</sup> عبارة كاشفة وبالغة الدلالة، هنا، إذ تكشف هذه العبارة عن أن أدونيس كان ينظر منذ البداية إلى عالم الشعر بوصفه عالم الحقائق الغامضة والخفية والتى تظل دائما غامضة وخفية. من هنا حرص أدونيس منذ البداية كذلك على أن يماهى بين عالمه الشعري والعالم كما ترى إليه الصوفية. فعن طريق هذه المماهة يتمكن من إكساب عالمه الشعري كل ما يتميز به العالم الصوفي من أبعاد غير مألوفة وخرافة للعادة.

وكما أن اللامتناهى بمعناه الصوفي الدينى غير قابل للإحاطة به من حيث المبدأ ومن ثم غير قابل للنوصف فإن اللامتناهى الشعري عند أدونيس غير قابل كذلك للنفاذ إليه لغويا أو على الأقل بالوسائل اللغوية المعتادة. إن جميع الطرق التقليدية التى تستخدم فيها اللغة الحرفية العادية تفشل فشلا ذريعا فى الإشارة إلى هذا العالم لأن حقائقه ليست مما يمكن وصفه أو إثباته وإن كانت مما يمكن الإشارة إليه عن طريق الإيحاء والتلميح. لذلك يتطلب الأمر استخداما مغايرا للغة خارج منطقها ونحوها العاديين، استخداما يقوم على المجاز وليس الوصف. إن "غاية الوصف (هى) أن يكشف ويظهر، أو أن يوضح الغامض. أما المجاز فغاياته تكثير الدلالة، فهو يخرج اللفظ من وضعه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج به من اليقين إلى الظن أو الاحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة. الوصف يبلور الحالة الشعرية، والمجاز يخلق حالة احتمالية فى اللغة تساوى حالة الاحتمال فى الشعور. الوصف يغلق اللغة، والمجاز يفتحها"<sup>(٢)</sup>.

ونظرة أدونيس إلى طبيعة التجربة الشعرية وثيقة الصلة بمفهوم الشعر المطلق أو الشعر الصافى عند الشاعر الفرنسى "بول فاليرى". فهذا المفهوم متعلق كذلك عند هذا الأخير "بشيء لا يمكن الوصول إليه، متعلق بالحد المثلث للرغبات والجهود والقوى التى يصدر عنها الشاعر"<sup>(٣)</sup>. ويقوم هذا المفهوم أساسا على أن الشاعر يكافح من أجل تحويل اللغة العادية التى يستخدمها الناس لمواكبة ظروفهم وحاجاتهم العملية المتغيرة، إلى لغة قادرة على العكس على التعبير عن السر الموجود فى العالم. أو بمعنى آخر، يكافح من أجل تحويل مادة ذات أصل سوقى إلى أداة قادرة على خلق "نظام مصطنع ومثالى" وقادرة فى الوقت نفسه على توليد الانفعال الشعري اللازم للإحساس بهذا النظام. وهكذا، فكما أن التجربة الصوفية تذهب إلى القول بأن ثمة وراء الحقيقة الشرعية الظاهرة باطنا خفيا لا يتم الوصول إليه بالوسائل المعتادة وإنما يتم الوصول إليه بوسائل أخرى: القلب، الحدس، الإشراق، الرؤيا الخ"<sup>(٤)</sup>. فكذلك شأن التجربة الشعرية فى توحيها الكشف عما وراء الظاهر العقلى والحسى وشأن اللغة التى تستخدمها. فهذه اللغة "لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية وهذه علاقة احتمال وتخيل. والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعى وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرية، لغة مجاز لا حقيقة"<sup>(٥)</sup>.

### أثر الواحدة الشعرية فى مقاربة أدونيس للفلسفة الغربية

وكما كان للرؤيا الشعرية الشاملة عند أدونيس أثر كبير فى تكييف طريقة مقارنته لعالم الأفكار على وجه العموم فقد كان لهذه الرؤيا أثرا الحاسم كذلك فى تكييف طريقة مقارنته سواء للثقافة العربية الإسلامية أو للثقافة الغربية. وقد بينا ذلك بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية ويتبقى أن نعرض لهذه المقاربة بالنسبة للثقافة الغربية.

وكما هو متوقع، لا يجد أدونيس نقطة انطلاقه في الكوجيتو الديكارتي. بل فيما يسميه الكوجيتو الصوفي - الشعري. ففي ذروة شعوره بذاته "يقول الصوفي: أنا لا أنا. ويعيدها رامبو على طريقته: أنا هي آخر. وبدلاً من الكوجيتو الديكارتي: أفكر، إذن أنا موجود (أنا نفسي) يقول الكوجيتو الصوفي - الشعري: "أفكر، إذاً أنا آخر (أنا لا أنا)"<sup>(١١)</sup>. إن معنى إعادة تعريف الذات أو الأنا على هذا النحو المضاد لتعريف ديكارت لها هو أن أدونيس يرفض النظر إلى الذات بوصفها جوهرًا، أعني بوصفها كينونة مغلقة على نفسها. فالذات لا توجد في الثبات والسكون بل في الحركة والصيرورة كما أنها ليست من جهة الماضي بل من جهة المستقبل، أعني من جهة الممكن والمحمّل. لذا كانت التجربة الشعرية الأصلية في نظر أدونيس هي تلك التجربة التي تقوم على مبدأ الذاتية لا الموضوعية وعلى المعاناة القلبية لا العقلية.

وفي كل هذا يبدو أدونيس أكثر قرباً من مفكرين من طراز بسكال أو كيركجور منه إلى مفكرين من طراز ديكارت. فرغم الاتفاق الظاهري بين هاتين الفئتين من المفكرين فيما يتعلق بضرورة البدء من الذات، إلا أنه من الواضح وجود تضاد حاد بينهما من حيث مفهومهما أو تصورهما عن الذات. ويبدو مفهوم الفئة الثانية عن الذات محصوراً في مجال الماهيات التصورية وحدها، بينما يتعلق مفهوم الفئة الأولى بمنطقة الأشياء الموجودة فعلياً. وهكذا، فرغم أن ديكارت يبدأ بالفعل من الذات المفكرة، إلا أن الذات لا تمثل بالنسبة له سوى نقطة بداية فحسب، كما أنها لا تعدو أن تكون مجرد جوهر أو ماهية. أما عند مفكر من طراز كيركجور، فنجد على العكس تركيزاً على الفرد الإنساني الحقيقي كما هو موجود في الواقع وعلى الكيفية التي يتغير بها هذا الفرد باستمرار، وذلك من خلال ممارسته لفعل من أشد الأفعال التصاقاً به، ألا وهو فعل الاختيار. كما نجد أيضاً ذلك الاهتمام الكبير بتناول العواطف والإرادة، ومدى ما تمارسه من تأثير في حياة الفرد الإنساني ومعتقداته. وهي مفاهيم نجدها لدى أدونيس أيضاً من حيث اختياره لذاته، وتأكيده المستمر على فردية الإنسان وحرية. غير أن هذا التأكيد المبالغ فيه على مبدأ الذاتية يوشك أن يتحول عند أدونيس إلى نوع من إطلاقية جديدة، وإن يكن ذلك بصورة معكوسة تماماً. فعلى الرغم من أن أدونيس يبدأ من الوجود الفعلي للشخص الإنساني، إلا أن الأشياء المحسوسة والشخص الإنساني نفسه سرعان ما يرد على يديه من جديد إلى حدود التصور الماهوي المجرد. والسبب في ذلك هو أن أدونيس لا يحافظ على التمييزات المحدودة بين الصيرورة الزمانية والحياة الأبدية، بين الإنساني والإلهي، بل يسعى على العكس إلى إذابة الاثنين معاً في وحدة شعرية ووجودية واحدة. وذلك بناء على مغالطة مؤداها أن احترام الإنسان أمر يتعارض تمام التعارض مع احترام علو الله، وأن الإصرار على التمسك بهذا العلو من شأنه أن يؤدي إلى سحق الإنسان بوصفه فرداً حراً. والواقع أن إصرار أدونيس على إقامة نوع من الاتحاد الشخصي بين الوجود الإنساني ووجود الإله الأبدى، أو إصراره على إدراج الوجود النسبي في داخل التطور الباطني للمطلق، هو الذي يؤدي ليس فقط إلى التضحية باله متعال، بل أيضاً إلى تعريض الذات الإنسانية نفسها لخطر التجوهر، ومن ثم فقدان حريتها وإنسانيتها. وهذا المأزق الذي ينتهي إليه أدونيس من الناحية المعرفية (الابستمولوجية)، إنما تتسبب فيه تجربته الشعرية، بوصف هذه التجربة هي الأساس في تحديد شكل وطبيعة العلاقة بينه وبين العالم. فنظراً لأن أدونيس يقوم بتوظيف الفكر لخدم أغراض تجربته الشعرية نفسها، فإنه لا يقوم بمراجعة كافية لما يتخذ من مواقف ويعبر عنه من آراء وأفكار، بل سرعان ما يبتئها جميعاً بحماس شديد لمجرد أنها تلوح له جذابة وآسرة من الناحية الشعرية. وهو أمر يؤدي به لا محالة إلى الوقوع إن أجلاً أو عاجلاً في تناقضات وتعارضات فكرية شتى. والواقع أن هذا الموقف الوظيفي لدى أدونيس ليس مجرد موقف جزئي من الفكر وحده، بل هو موقف كلي وشامل. أعني أن الوظيفية لديه اتجاه يشمل كل شيء: الفكر والدين والإنسان وحتى الله نفسه.

وبالإضافة إلى استبعاد الحدس بمعناه العقلي كما عند ديكارت، فإن أدونيس على ما يظهر يبدو رافضاً كذلك لثنائية ديكارت الأنطولوجية أعني ثنائية الوجود لديه. يقول أدونيس مامعناه أن الواقع الخارجي أو المادي أو الطبيعي ليس إلا جانباً محدوداً من الوجود لذا لا يصح الاقتصار

عليه. أما الوجود على حقيقته فهو أكثر اتساعا من ذلك بما لا يقاس، لأنه ينطوى على جوانب أخرى خفية وغير مرئية. إلى أن يقول: "غير أن ما وراء الطبيعة ليست إلا جزءا آخر من الطبيعة"<sup>(٣٧)</sup>. ويبدو أدونيس في هذه العبارة أكثر قربا من أسبينوزا منه إلى ديكرت. فديكرت كان يقول بوجود نمطين متميزين من الكينونة لا يمكن من حيث المبدأ رد أحدهما إلى الآخر بعكس أسبينوزا الذى ذهب إلى القول بوجود واحد فقط. والله عند أسبينوزا هو هذا الجوهر الواحد إلا أنه يمكن أن يكون هو الطبيعة كذلك. فالله والطبيعة أو بلغة أسبينوزا الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة كانا بالنسبة إليه بمثابة تعبير عن الجوهر نفسه. غير أن أسبينوزا حتى ولو أنه قد احتزل الجواهر المتعددة فى جوهر واحد إلا أنه مايزال حتى الآن بعيدا عن الذاتية بالمعنى الذى يتطلع إليه أدونيس.

ويأتى هيجل لكى يوجد على طريقته بين المطلق وبين العالم المتناهى صاهرا للمسافة التاليفية بين الله والإنسان فى إهاب مايسميه بالروح المطلقة والتي تتطور وفقا للديالكتيك. ويستفيد أدونيس من واحدة هيجل الديالكتيكية كثيرا. فضلا عن أن هذه الواحدة قد نجحت فى التخلص تماما من كل ميل أو نزوع نحو التجوهر بتحويلها جوهر الطبيعة الإلهى عند أسبينوزا إلى محض ذاتية حرة ومتطورة وفاعلة. فقد ساعدت أيضا على حل مشكلة ظلت تمثل بالنسبة لأدونيس مصدر قلق وإزعاج دائمين له، وأعنى بها مشكلة الثنائيات المطلقة. إذ يبدو أن ديالكتيك هيجل يحل هذه المشكلة بطريقة أكثر اتفاقا وملاءمة مع موقف أدونيس من الموضوع. إلا أن أدونيس لا يستطيع مع ذلك بحكم تكوينه الشعري أن يستريح إلى الفكر الهيجلي فى مجمله. فإن مطلق هيجل يظل بالنسبة إليه غارقا حتى أذنيه فى الموضوعية والتجريد. فلقد استمر هذا الفكر رغم كل شيء، فى العمل على إخضاع الخاص للعلم والجزئى للكللى والعينى للمجرد.

وتعمده النزعة الإنسانية المادية التى أنتت فى أعقاب هيجل بعمين لا ينسب فى اتجاه ما يؤكد وجوده الفردى بوصفه ذاتية حرة حرية مطلقة. فقد اعتبرت هذه النزعة، التبعية التقليدية لله، وضعا لا يمكن أن ينسجم مع أبسط مبدأ للحرية الإنسانية. ويتقدم لودفيج فيورباخ متذعرا بإهاب منهنج نفسى تكوينى أو نشوئى للتدليل على أن ماهو موجود حقا هو فكرتنا عن الله. فالإنسان الفرد رغم أنه قد وهب القدرة على إدراك النوع الإنسانى ككل إلا أن عقله لم يوهب القدرة على تفادى الأخطاء. فكان الله فكرة وهمية أدت إليها طريقة خاطئة فى النظر إلى طبيعة الإنسان الجوهرية. وهى طريقة يقوم بها العقل الإنسانى نفسه بما جبل عليه من ميول فطرية تدفعه باستمرار إلى الوقوع فى أحابيل ألوان مختلفة من العزل والفصل والتجريد الأجوف. ولكى يسترد الإنسان ماهيته الإنسانية اللامحدودة ينبغي عليه فيما يزعم فيورباخ أن يتحرر تحررا تاما. فمن طريق الارتباط التقليدى بإله حر متعال، يمكن للإنسان أن يعود حقا كما كان كائنا موجودا فى الحرية.

أما نيتشه فقد استهدت به فكرة مؤداها أن الإله لا يمكن أن يكون إلا تصورا مضادا للحياة وللإنسان. وقد جعلته هذه الفكرة يعتقد أن الولاء للأرض وللحياة الإنسانية لا يمكن أن يتفق مع أى صيغة من صيغ الإيمان بالإله بوصفه واقعا مستقلا أو حقيقة مستقلة. وكان من الضرورى بالنسبة له أن يتحايل بأى شكل على حقيقة الإله الثابتة المستقلة. ومن هنا كان إعلانه المسرحى عن موت الإله. ورغم أن هيجل قد سبق نيتشه فى الكلام عن موت الإله إلا أن هيجل نظر إلى هذا الحدث فى سياق تطور الروح المطلقة. أما نيتشه فيعزل هذا الحدث عن السياق الذى وضعه فيه هيجل ناظرا إليه على أنه مجرد انحلال فقط لأخطر فكرة أو أكذوبة أمكن للعقل الإنسانى أن يخترعها عبر تاريخه الطويل، على الإطلاق. ولذلك كان من الطبيعى أن يجد نيتشه نفسه واقعا فى أحضان لون من ألوان العدمية المطلقة. فإن الكلام عن الصيرورة التى تظل صيرورة أو عن السبيلة الشاملة للأشياء والمعانى والقيم والتى تظل سائلة باستمرار وقابلة باستمرار للتشكيل على أنحاء متعددة لا حصر لها دون أن تتشكل بالفعل ماهو إلا إعادة إنتاج مستمرة للعدمية دون قدرة على تجاوزها أبدا. بل إن نيتشه وقد أحس بأن الوجود الذى قد خلا من الإله قد أصبح غير محتمل بصورة

لاتطابق إذا به في محاولة يائسة منه يطلع بنظريته عن إرادة القوة والإنسان الأعلى. وهي نظرية لم تكن في حقيقة الأمر سوى أكثوية أخرى تحل محل ماكان يسميه بأكثوية الإله.

ويتجاوب أدونيس مع هذه الأفكار تجاوبا عظيما. فهي تتمشى مع خطه الفكري العام في التأكيد على الفردة والذاتية كما تتمشى كذلك مع وجهة نظره عن طبيعة التجربة الشعرية. ولننظر مثلا إلى فكرة نيتشه عن سيولة المعنى. فلقد وجد أدونيس في هذه الفكرة ما يغني التجربة الشعرية لديه باعتبار أن الشعر بالنسبة إليه ليس طقسية استعادة أو حفظ أو تكرار لما هو موجود ومكتوب سلفا بشكل كامل ونهائي. وإنما هو على العكس سعي متواصل وراء ما لم يوجد أو يكتب بعد. وذلك في سياق من الصيرورة والتحول المستمرين. ويرتبط هذا الطابع الجدلي أو الحركي للشعر بتصوير معين للحقيقة يرى إليها في علاقتها بالذات العارفة. فهذه الحقيقة مهما تجلت في صور وأشكال مرئية مختلفة فإن طبيعتها اللامرئية لا تستنفد أبدا. وقد تكون هذه الفكرة ملائمة لطبيعة التجربة الشعرية وخصوصا كما ينظر إليها أدونيس، إلا أنها لاتصلح لأن تكون موقفا فكريا متكاملا من الحياة والعالم. ويحدد أدونيس المنهج المستخدم في "الثابت والمتحول" بأنه منهج فينومينولوجي. ورغم أن هذا المنهج هو نوع من التاريخ الظواهري للثقافة العربية "كما تكشف عنه الوقائع والأفكار التي تجمع على صحتها الأطراف التي وضعتها أو تبنتها"<sup>(١٧)</sup>. ورغم أنه منهج يحاول أن يزيل عن هذه الوقائع والأفكار ما قد تراكم عليها عبر العصور من قراءات سابقة ووجهات نظر مسبقة وجاهزة، إلا أنه يبدو أن أدونيس لا يريد أن يصل من خلال هذا المنهج إلى شيء ثابت أو محدد. فهو يريد أن يبقى في الصيرورة الزمانية المطلقة بالمعنى النيتشوي. لكن التحول لا يمكن أن يكون موقفا فكريا يحد ذاته. أعني أن إعادة النظر والبحث والتجاوز، لا يمكن أن تظل مجرد إعادة نظر ويحث وتجاوز. كما أن الرفض والهدم لا يمكن أن يبقى مجرد رفض وهدم. لأن هذا كله إذا وقف عند حدوده الذاتية وحسب قلن يكون له عندئذ سوى معنى واحد هو معنى العدمية المطلقة. وقد تكون الثورة - الرقيا فكرة شاعرية جميلة، لكن لا مندوحة من أن تتحول في الواقع إلى نظام. وهكذا، فإذا كان لابد من الأخذ بوجهة نظر الثورة والتحول، فينبغي تجريد التحول من طابع الاكتفاء الذاتي أولا. عندئذ، تظهر الحركة في إطار من السكون، والهدم في إطار من البناء، ويظهر التحول كما ينبغي أن يكون، في إطار من الثبات الضروري.

والواقع كما رأينا من تصور معين عن ماهية الشعر أو عن طبيعة التجربة الشعرية، أنه عند أدونيس بناء على هذا التصور بتعديل تصوراته الأخرى عن الحياة والعالم تعديلا جذريا لكي تتلاءم مع هذا التصور الأساسي عن ماهية الشعر. وهو لا يقوم بهذا التعديل بعد معاناة فكرية طويلة أو بعد إيمان وترو كافيين بل يقوم بتعديل تصوراته بسرعة وعفوية لكي تنسجم مع رؤياه الشعرية المسبقة بشكل تام وكامل. هكذا يقوم أدونيس بإعادة تعريف الدين والعلم والله والحقيقة والفلسفة والتصوف والمعرفة واللغة والوجود والذات وغيرها لكي تتوافق مع ماهية الشعر كما ينظر إليها. ويصدر أدونيس في نظريته إلى ماهية الشعر عن اعتقاد مبدئي مؤداه أن المعرفة غير العقلية هي من أرقى وأرفع أنواع المعرفة وأن الشعر يمثل أهم أنواع المعرفة غير العقلية على الإطلاق. والظاهر المنظم في تعاليم وعقائد وتقاليد وتشريعات هو مجال المعرفة العقلية ومن ضمنها المعرفة العلمية وهو كذلك مجال المعرفة القائمة على النقل. أما المعرفة غير العقلية أو المعرفة الشعرية فتذهب إلى ما وراء الظاهر وعالم الحواس. ذلك أنها تسعى في طلب حقيقة من نوع آخر. حقيقة توصف عادة بأنها مطلقة ولا متناهية وغير قابلة للإدراك. وتشبه "نظرية المحبة الصوفية"<sup>(١٨)</sup>. في التصوف نظرية المعرفة الشعرية من حيث أن غايتها هي كذلك "التوكيد أن في الوجود جانبا باطنا، لامرئيا، مجهولا، وأن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية - العقلانية، وأن الإنسان دونه، دون محاولة الوصول إليه، كائن ناقض الوجود والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصة وشخصية"<sup>(١٩)</sup>. وكما أن المجاز هو وسيلة للمعرفة الشعرية، فإن الذوق والسطح والاتصال هي وسائل نظرية المحبة الصوفية. وفي المجاز "يكمن سر الشعر، أي تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة. فهذه اللغة محدودة، في حين أن هذا العالم غير محدود. ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود. لابد إذن من اللجوء إلى وسائل تتغلب بها على هذه المحدودية"<sup>(٢٠)</sup>.

والمجاز هو أهم هذه الوسائل، إذ هو "يشحن اللغة بطاقة جديدة (فإذا بها) تقول ما لا يقال (أى) تقدم عالما غير عادى، (أو) صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى ועלوا"<sup>(١٧)</sup>. أما الذوق فى التجربة الصوفية فهو "منهج فى المعرفة يقوم على الوصول إلى الحقيقة بالمشاهدة أو العيان. وهذا يعنى أنه حال من العناية الداخلية، وليس نظرا أو جدلا. فليس الذوق بديلا للعقل وحسب، وإنما هو تقيضه. ذلك أن الذوق اتصال، وهو إذن سلوك. وهكذا يذوق العارف الحقيقة ويتصل بها، اتصال الذاتية بما تذقه"<sup>(١٨)</sup>. لكن، التعبير الصوفى لا يجد شكله الأقصى والأكمل إلا فى الشطح؟ فكما أن التصوف هو "صفة الحق يلبسها العبد" كما يعرفه أبو اليزيد البسطامى، فإن الشطح هو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق. إنه غيبوبة عن اللغة - الإصطلاح، شأن التصوف الذى هو غيبوبة عن العالم - الإصطلاح. إنه باطن اللغة الموازى لباطن الألوهة. وكما أن باطن الألوهة لانهائى، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحى بأبعاد لانهائية. إنه اللغة فيما وراء اللغة"<sup>(١٩)</sup>. والشطح إلى ذلك، هو "علامة على الوجود الحقيقى والمعرفة الحقيقية فى آن. إنه بتعبير آخر، كشف أنطولوجى - إستمولوجى، وكشف عن العلاقة بين الوجود والمعرفة"<sup>(٢٠)</sup>. وهكذا، يبدو أدونيس مشغولا باستمرار بكيفية التخلص من الحالة التى يفرضها التعقل على الإنسان. وهى قضية تشغله ليس فقط عندما يشعر بل عندما يفكر أيضا. فالهم بالنسبة له هو أن ينحرف بحواسه ومشاعره عن اتجاه التعقل والحكمة والرصانة والعادة والتقليد دافعا بها على العكس ناحية الحدس والرؤيا والإشراق والجنون.

### تعلیق ختامى :

أما عن موقفى الذى تصدر عنه آرائى الخاصة فيما يتعلق بهذه المشكلة، فينطلق من الإيمان المسبق بضرورة المحافظة على الثنائية الأنطولوجية، كما هى. فلا بد من الاحتفاظ بكل من واقع الإنسان المتناهى وواقع الإله اللامتناهى فى شكلى وجودهما الخاص والتميز ورفض أى محاولة لرد هذين الشكلين إلى شيء آخر سواهما سواء كان ذلك على طريقة هيكل فى مذهبه القائل بالوحدانية الجدلية المثالية"<sup>(٢١)</sup> أو على طريقة ماركس فى مذهبه القائل بالوحدانية المادية، أو على أى طريقة واحدة أخرى يمكن تصورهما بطريقة بعض المتصوفة فى قولهم بالحلول أو الاتحاد أو طريقة بعض الفنانين والشعراء فى قولهم بالوحدانية الجمالية أو الشعرية، أو طريقة بعض العلماء فى قولهم بالوحدانية العلمية"<sup>(٢٢)</sup>. وهكذا. ومن بين ما يتضمنه هذا الموقف كذلك، الإيمان العميق بأن اغتراب الإنسان لايتأتى من الاعتراف بواقع الوجود الإلهى المتعالى بقدر ما يتأتى على العكس من محاولة الميث بهذا العلو. فإن تصور العلاقة بين الإنسان والله على هيئة المحايثة أو المباطنة هى التى تؤدى فى رأى إلى خنق الشخص الإنسانى كما تؤدى إلى طمس طبيعة الله الحق وطريقته المتميزة فى الوجود. وبذلك تقضى على إمكانية قيام أية علاقة شخصية بينهما، من النوع المثمر والفعال. والواقع أن كل المناهج الوحدانية لاتفعل أكثر من إضفاء خصائص وصفات المطلق على الإنسان ولكن بطريقة معكوسة. فى حين أن المطلوب هو فقط تجنب الخلط بين الوجود اللامادى المتعالى لله ووجود الكائن الإنسانى. وعلى عكس ماذهب إليه هذه المناهج من أن القيم الإنسانية والطبيعية لايمكنها أن تزدهر إلا إذا حكمنا الثنائية الأنطولوجية وقمنا بإلغاء الله والدين إلغاء تاما، ففى رأى، يمكن للبشر، بمنتهى السهولة والطواعية، أن يكونوا إنسانيين وعقلانيين تماما دون أن يضطروا فى الوقت نفسه إلى التنازل عن الثنائية الأنطولوجية لحساب النظرة الوحدانية. والإيمان المبدئى بوجود الله وبأنه حر حرية مطلقة ليس فقط لايمكنه أن يكون متعارضاً مع القيم الإنسانية والطبيعية، ولكنه يمثل أيضا شرطا ضروريا ولازما من أجل صون هذه القيم نفسها والمحافظة عليها. وهكذا، فرفاهية الإنسان لايمكنها أن تتعارض مع مجد الله، بل تزداد ثراء وغنى، كما أن الولاء لهذه الأرض ليس معناه عدم الإيمان بآخرة الله أو بغيره الميتافيزيقى فالآخرة هى هنا بشكل أو بآخر توسيع للأرض نفسها وامتداد بها ولكن ضمن أفق آخر أكثر رحابة وغنى وإن كان هذا الأفق غير محسوس وغير منظور.

١- فى فاتحة لنهايات القرن نقرأ مثلاً قول أدونيس فى صفحة ٢٠٢: "الإنسان أكثر أهمية من النظريات والمذاهب. فالوحدة، مثلاً، أو الاشتراكية إنما هى لغاية هى الإنسان. إنهما من أجل أن يصبح العربى أغنى حياة، وأصح فكراً، وأرسخ إنسانية".

٢- فاتحة لنهايات القرن، ص ١٥.

٣- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ط١ (بيروت: دار العودة ١٩٨٠) ص ٤٣.

٤- من الأمور اللافتة للنظر هنا، أن تصوير الأطفال أو الصبايا الصغيرات عراة، وكذلك النساء المجائز، وعرض صورهن على الإنترنت، ينظر إليه على أنه مسألة جمالية محضة، وبالتالى، مسألة منفصلة تمام الانفصال عن أية قيمة أو غاية أخرى، تتجاوز قيمة الجمال لذاته. وهى نتيجة طبيعية يؤدى إليها بشكل تلقائى، غلق الظاهرة على نفسها (التصوير الفوتوغرافى فى هذه الحالة)، واعتبار المعايير التى تستند إليها الظاهرة، معايير ذاتية بحتة، أى معايير مستمدة من الظاهرة نفسها.

٥- محمد خلائف، دراسة بعنوان: نقد شعر الحداثة، عن ضرورة جعل الشعر مبالياً بالإنسان. مجلة أدب ونقد، العدد ١٨٣ نوفمبر ٢٠٠٠، ص ٥٨.

٦- سوف نبين فيما بعد أن هذه الموضوعية المزعومة لوجود لها، أو على الأقل لا يمكن للمرء أن يظل موضوعياً طول الوقت. إذ لا بد له من الاستسلام لتحيزات ذاتية إن أجلاً أو عاجلاً. وهذه مسألة منطقية ويمكن فهمها، لأنها شأن إنسانى بحت.

٧- أدونيس، الثابت والمتحول: بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، ط١ (لندن: دار الساقي ١٩٩٤) ج ١، ص ١٣٦.

٨- المصدر نفسه، ص ٦٧.

٩ - المصدر نفسه، ص ٤٩.

١٠- المصدر نفسه، ص ٦٠.

١١ - فاتحة لنهايات القرن، ص ١٣.

١٢- الثابت والمتحول، ص ٧١.

١٣- فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٩ - ٤٠.

١٤- نفسه، ص ١٣.

١٥ - الثابت والمتحول، ص ٧٤.

١٦- المصدر نفسه، ص ٧١.

١٧- المصدر نفسه، ص ٧٦.

١٨- المصدر نفسه، ص ٨٣.

١٩- المصدر نفسه، ص ٨٣ - ٨٤.

٢٠- المصدر نفسه، ص ١٠٧.

٢١- المصدر نفسه، ص ١٠٨.

٢٢- المصدر نفسه، ص ١١٤.

٢٣- المصدر نفسه، ص ١٥١.

٢٤- لقد شاع هذا التفسير لأدونيس وغيره لوقف العربى الراض للمسلمات الفكرية للحضارة الغربية. فقد اعتبر هذا الرفض عندهم نقطة ضعف، والواقع أننا يمكن أن نرى فيه على العكس نقطة قوة. فمن علامات التميز والخصوصية أن يكون للعربى موقفه الخاص من القضايا الحديثة التى تمن للإنسان عموماً مثل قضية الله والإنسان وشكل العلاقة بينهما، والذى يختلف به عن موقف الإنسان الغربى. ويمكن الخطأ فى تصوّر هو الاعتقاد بأن الموقف الخاص الذى ولقته الحضارة الغربية من هذه القضايا وأمثالها، لا بد أن يكون هو أيضاً الموقف الإنسانى بشكل عام.

٢٥- المصدر نفسه، ص ١٥١ - ١٥٢.

٢٦ - المصدر نفسه، ص ١٢٧.

٢٧- المصدر نفسه، ص ١٢٨.

٢٨- المصدر نفسه، ص ١٣٥.

٢٩ - المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٣٠- المصدر نفسه، ص ١٣٧.

٣١- المصدر نفسه، ص ٦٣.

٣٢- المصدر نفسه، ص ١٤١.

- ٣٣- الثابت والمتحول، (٤) ص ٦.
- ٣٤- فى الواقع، لا يمكن أن لاى أحد أن يوجه اللوم إلى الباحث لمجرد أنه (أى الباحث) فشل فى المحافظة على موضوعيته الصلبة الباردة تجاه المادة التى يبحثها، ووقع بدلا من ذلك فى شباك رؤاه وتحيزاته الذاتية المسبقة. فمثل هذه الموضوعية الصلبة لاوجود لها على الإطلاق. وقد بينت الفريزيا الحديثة خطأ الفريزيا الكلاسيكية وأثبتت أن الذى يترأى للفريزيا فى فحصه للظواهر الطبيعية المختلفة ليس هو الطبيعة كما هى فى ذاتها وإنما هى الطبيعة المفحوصة أو الملحوظة أى الطبيعة وقد مرت من خلال ذات الباحث أو العالم. فإذا كان هذا هو ما يحدث فى ميدان العلوم الطبيعية، فمن باب أولى، أن يكون هذا هو ما يحدث أيضا فى ميدان العلوم الإنسانية، وبطريقة أكثر اتساقا وانسجاما.
- ٣٥- الثابت والمتحول، ص ٢٢٧.
- ٣٦- انظر الحديث الذى أجراه معه وليد شميص فى العدد ٧٨٠ من "الأسبوع العربى" والصادر فى ٢٠ مايو ١٩٧٤.
- ٣٧- الثابت والمتحول، (٣) ص ١٤١.
- ٣٨- نفسه، ص ١٤٠.
- ٣٩- نفسه، ص ٣٥.
- ٤٠- أدونيس، مواقف، العدد (٣٤) ١٩٧٩، ص ١٥٠ - ١٥٨.
- ٤١- الثابت والمتحول، ص ٧٧.
- ٤٢- انظر مثلا: أدونيس، النظام والكلام، ط ١، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣) ص ١٤٩.
- ٤٣- يشير أدونيس إلى تأثير مشابه يزعم بأن التجربة الصوفية تعمل على إحداثه، وذلك بإبطالها العقل وإبطال أدواته فى الجسم نفسه. يقول: "فلكي يبلغ الإنسان ما لا ينتهى، لا بد من تحويل الجسم نفسه إلى مد حركى لا منته. ويتم ذلك بإبطال فعل الحواس، إضافة إلى إبطال العقل، مما سيبتئاه، بعد حوالى ألف سنة، رامبو والسريليون بعده، بحيث يصبح الجسم كله كيانا أثريا - مادة انخفاف وإشراق، لا حاجز بينه وبين المجهول، أو "الحياة الحقيقية الغائبة".
- ٤٤- أدونيس، النص القرآنى وأفاق الكتابة، ط ١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣) ص ١٣٨.
- ٤٥- يختصر أرسطو المبادئ التى تقوم عليها العقلانية الوحدانية، فى ثلاثة مبادئ، هى: (١) مبدأ الهوية، (٢) مبدأ عدم التناقض، (٣) مبدأ الثالث المرفوع.
- ٤٦- النص القرآنى وأفاق الكتابة، ص ٧٠.
- ٤٧- الثابت والمتحول، ص ١٣٩ - ١٤٠.
- ٤٨- يذهب أدونيس إلى أن المجتمع العربى هو مجتمع يرفض الآخر ولا يقبله إلا ضمن شروط خاصة. وتتفح هذه النظرة فى مقاربة أدونيس بين نظرية الحكم العربية ونظرية الحكم الديمقراطية. وتقوم النظرية الأولى على أساسين: (١) الأول، مبدأ المجتمع العربى وقوامه الدين، المدينة نفسها لا تقوم إلى بالدين. (٢) الثانى، وهو نتيجة طبيعية للأول: الآخر غير المسلم، أو المسلم الذى يخالف رأيه "رأى الجماعة"، هو آخر "مختلف" لا بالمعنى التعددى الإيجابى، بل بالمعنى السلبي: الفرق، أو الانشقاق، أو الكفر. هذا "الآخر"، الشريك فى المدينة الواحدة، لا يشارك مع ذلك فى بناء "الأمة" إلا بوصفه "تابعاً" وفى إطار "التسامح". هو شريك فى "تقبل" ما تقبله "الأمة"، وعليه: مقابل "التسامح"، أن يقوم بالواجبات المدنية كلها، وأن يرضى فى الوقت نفسه، حرماته من بعض "الحقوق": النظام والكلام، ص ١١٣.
- ٤٩- أدونيس، ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية، ط ١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣) ص ١٠٦.
- ٥٠- يقرق أدونيس بين الشعر بمعناه الواسع والشعر بمعناه الخاص. ويقصد بالأول الشعر بوصفه رؤيا تخيلية خلاقة. ويخلص بالثانى فن الشعر بذاته كنوع أو كشكل وزنى متميز.
- ٥١- أدونيس، زمن الشعر، ط ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣) ص ٩.
- ٥٢- المصدر نفسه، ص ١٧٣.
- ٥٣- يقول أدونيس أن المجتمع العربى محاصر بين معرفتين: الأولى، تنقل الماضى، ولا تنقل منه إلا ثقافة الآخرة. والثانية، تنقل الحداثة الغربية ولا تنقل منها إلا ثقافة الدنيا، أعنى ثقافة المادة فى منجزاتها التقنية - الاستهلاكية. محاصر، بتعجير آخر، بين تقلين - طقسين: طقس النعيم المساوى، وطقس النعيم الأرضى - وهو لذلك مجتمع معطل: لا ينتج (لا يبيع) فكرا ولا ينتج تقنية. انظر: النظام والكلام، ص ١٥١.
- ٥٤- يطرح أدونيس هذا الموضوع المحورى فى كتاباته كلها. لكن يمكن على الأخص الاطلاع على تناول أدونيس للموضوع فى كتابه: "النظام والكلام" وخصوصا الصفحات من ٣٢ وحتى ٣٩.
- ٥٥- انظر مثلا: النظام والكلام، ص ٥٢ - ٥٣ ص ٦٤ - ٦٥.
- ٥٦- لأدونيس مقالة مشهورة بهذا العنوان نفسه مكتوبة فى عام ١٩٥٩ ومنشورة فى "زمن الشعر".
- ٥٧- الثابت والمتحول، ص ١٥٠.

- ٥٨- الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات، سلسلة الألف كتاب، الكتاب رقم ٨٥٥، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفيضان)، ١٩٦٦) ص٢٨.
- ٥٩ - النظام والكلام، ص٦٧ - ٦٨.
- ٦٠- الثابت والمتحول، ص ١٥٤.
- ٦١- النظام والكلام، ص٧٠.
- ٦٢- أدونيس، الصوفية، والصورالية، ط٢ (لندن: دار الساقي، ١٩٩٥) ص١٥٥.
- ٦٣- الثابت والمتحول، ص ٥٤.
- ٦٤- نفسه، (٢) ص ١٠٢.
- ٦٥ - الصوفية والصورالية، ص١٥.
- ٦٦ - الثابت والمتحول، (٤) ص ٢٥١.
- ٦٧- المصدر نفسه، ص ٢٥٢.
- ٦٨- الثابت والمتحول، (٢) ص ٩٩ - ١٠٠.
- ٦٩ - المصدر نفسه، ص ١٠٤.
- ٧٠- المصدر نفسه، ص ١٠٤.
- ٧١ - رغم جدلية هيجل إلا أن فلسفته هي في نهاية المطاف فلسفة واحدة تحطم الثنائيات جميعا وتردها إلى عنصر واحد.
- ٧٢- باختصار شديد، فإن المقصود بالواحدية العلمية في مثل هذا السياق هو تطبيق المنهج المستخدم في مجال العلوم الطبيعية، على مجال العلوم الإنسانية، بحجة أن الظاهرة الإنسانية لا تختلف كثيرا في جوهرها عن ظواهر الطبيعة المادية.



## محتوى الشكل فى الرواية المصرية علاء الديب نموذجًا

محمد حسن عبد الحافظ

"الزمن انفجار الربيع"

"فاركش فى مقدارك موتك"

للم وقع خطاك، وغادر سر الشجر النائم،

واسترجع بعض رماذك"

محمد عفيفى مطر

"أشمس كل ما جريت فى معمودية النسيان

داخل التذكر الأبدى"

سورين كيرجارد

"إنهم لا يعرفون أن ذلك الذى يختلف مع نفسه هو فى

اتفاق، وأن ذلك الذى فى تعارض لهو الإنسان

المماسك، وأن التناغم لا يقوم إلا فى التوتر بين

الأضداد، والمواجهة بين المكوس"

هيرقلطس

- ١ -

مهاده: الإيقاع ومحتوى الشكل الروائى:

ينتمى مصطلح "الإيقاع Rhythm" إلى مجال علم الموسيقى، حيث يمثل الأول تنظيمًا للشق الزمنى من الثانى. وقد استعارت دراسة الشعر مفهوم الإيقاع<sup>(١)</sup> - بوصفه خصيصة نوعية فى الشعر - ليمثل ركيزة رئيسية فى تحليل محتوى الشكل الشعرى. وتتصور أن علم الموسيقى نفسه - على تعدد فروعه - قد استعار مفهوم الإيقاع، وغيره من المفاهيم والمصطلحات الموسيقية، من طبائع الظواهر الكونية، ومن وعى الإنسان المتنامى بفكرة الزمن ونظامه. فضلًا عن اكتشاف الإنسان السقواتر لجلال الصوت البشرى الشفافى، ولجماليات أصوات الكائنات الحية، وللإيقاعات الصادرة عن الكائنات الجامدة، وعن الأنوات التى استخدمها الإنسان فى معيشتة وعمله.. إلخ. بل إن جهازنا الجسمى نفسه ذو طابع إيقاعى؛ فنحن مخلوقات تتصف بأجهزتها، التى تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها، بأنها إيقاعية (منظومة) فى عملها، كما أن حياتنا الوجدانية كلها ذات طوابع إيقاعية. حتى أفكارنا؛ ترد على أذهاننا فى صورة مد وجزر إيقاعيين<sup>(٢)</sup>.

إن ظاهرة الإيقاع لا تقتصر، فحسب، على منظومة الرموز الصوتية واللغوية للأنواع الأدبية التى تمثل العلامات اللسانية (الشفاهية)، أو العلامات السيميوطيقية (الكتابية)، أساسًا فى معمارها وتشكلها - وإن بدت ظاهرة الإيقاع، فى معظمها، بصورة نوعية وحاسمة - وإنما تنسحب - كذلك - على مختلف الفنون غير اللغوية، بل أيضًا على الظواهر الحياتية التى لا ننتبه - عادة - إلى مضامينها الإيقاعية الخاصة؛ ربما لغموض فكرة الإيقاع بالنسبة إليها، أو - بالأحرى - بالنسبة إلينا، ونحن نمارس قراءتها، أو تحليلها بصريًا، أو مقاربتها بأية وسيلة. لكن - جوهريًا - ثمة إيقاعات ذات شأن خاص للعمل، والألوان، والعمارة، وتخطيط المدن، والمنحوتات، والرقص،

والإشارات الضوئية، والعادات، والتقاليد، والمعتقدات، والأحاسيس ... إلخ. يتسق هذا التصور مع الدلالة العامة لكلمة "إيقاع"، المشتقة أصلاً من اليونانية. فالإيقاع هو الجريان أو التدفق، والمقصود به التواتر المتتابع، أو التراوح، بين مستويات حاتقى الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو القسوة واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والسكينة، أو الانسلاق والانفراج<sup>(٣)</sup>. ومن ثم، فالإيقاع خصيصة جوهرية فى الحياة، بمظاهرها المختلفة. فليس ثمة ظاهرة دون نظام زمنى لدورة حياتها، ونظام جمالى وقيمى لوجودها ومثولها، ذلك النظام الذى يمنح الظاهرة كينونتها، أى موسيقاها الخفية، وإيقاع روحها.

برغم أن الإيقاع ظاهرة أساسية فى مختلف الفنون، فإنه يبدو أكثر رسوخاً وتجزراً فى الشعر، لأسباب خاصة بتميز نتاجه الجمالى (المجازى والإيقاعى)؛ أى شعرية<sup>(٤)</sup>، لاسيما خصوصية اشتغال تشكيلاته اللغوية والصوتية، وفق نظام - أو قانون - منضبط، يصل إلى مصاف الانضباط الرياضى، حيث يعتمد على تكرار الثبرات على مسافات زمنية قصيرة متقاربة، وعلى التوالى الإيقاعى الذى يميز قصيدة عن أخرى. ومن ثم، تبدو طبيعياً تلك العلاقة الوثيقة - التى تحدث عنها كثير من النقاد<sup>(٥)</sup> - بين الشعر والموسيقى، سواء على مستوى القضاء الشعرى نفسه، بدءاً من الشعر القديم، وانتهاءً بسلسلة تحولاته الاستراتيجية التى لاتزال تشق أفقها المستقبلى المجاوز لقانونية الإيقاع الشعرى، أو على مستوى إنتاج فنون مركبة، بدءاً من الفنون الغنائية الشعبية - التراثية أو المأثورة، سواء التى تؤدى بمرافقة الآلات الموسيقية، أو تلك التى تردد بإيقاعات صوتية، أو لحنية، بدون آلات - كالوشحات، والمواويل، وأغانى الميلاد، والسبوع، وألعاب الأطفال، والأفراح، والعمل، والعديد، والإنشاد، والسيرة الشعبية.. إلخ. وانتهاءً بالغناء الحديث، والأوبريت إلخ. ولم يكن من قبيل المصادفة، أن يتخصص منشئ علم العروض، الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠١-١٧٥هـ - ٧١٨-٧٨٦م)، فى الموسيقى، وأن يؤلف فيها كتاباً لم يصلنا للأسف الشديد<sup>(٦)</sup>، غير أنه استخدم عدداً كبيراً من مصطلحات الموسيقى، فى إنشائه لعروض الشعر العربى.

فى المقابل، لم تحظ الرواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة<sup>(٧)</sup>، بالإفادة من الإمكانيات التى يمكن أن يمنحها مفهوم الإيقاع ومشتقاته، لتحليل محتوى الشكل الروائى، برغم الملاحظات التى سبق أن ساقها عدد من النقاد واللغويين حول إيقاع الشعر وإيقاع النثر<sup>(٨)</sup>، والتى نستخلص منها نتيجة إجمالية، مفادها: أننا لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر، بسهولة. فليس بينهما حد فاصل تاماً، ذلك لأن النثر قد صمّم بالطريقة نفسها، ومن المادة اللغوية الخام نفسها، وعلى الأساس للمسيكولوجى نفسه، الذى يقوم عليه إيقاع الشعر. كما أن النثر، أحياناً - حسب "ووردزورث" - ينبت أزهار الإيقاع الشعرى، وغالباً ما يحمل الشعر أزهار الإيقاع النثرى<sup>(٩)</sup>.

إذا كان إيقاع الشعر، يعتمد - إجمالاً - على انتظام التشكيلات الصوتية، وفق قانون زمنى خاص، يدخل فى نطاقه مستويات اللغة الشعرية الأخرى، فإننا نتصور أن ثمة طاقات إيقاعية تميز النص السردى الروائى، يمكن أن تبنى بها أسساً خاصة بإيقاع الرواية، تتجاوز حدود النظرة الرومانسية للإيقاع، والتى انحازت فيها لإيقاع الشعر على إيقاع النثر، باعتبار الإيقاع أصلاً فى الشعر، وفرعاً ثانوياً فى النثر. إننا نرى موضوع الإيقاع، الآن، بصورة مختلفة، بعدما حققته الأنواع الأدبية من تداخل خلاق بين خصائصها. وتعد الرواية أكثر هذه الأنواع مروعة، وتمرداً على التقنين والتثبيت<sup>(١٠)</sup>، حيث تتمتع بحيوية الامتزاج بغيرها من الفنون والأنواع الأدبية، وبإيقاعات الحياة اليومية.

إن الإيقاع، حسب "ميشونيك"، يحقق للأدب أدبيته، سواء كان شعراً أم نثراً، بل يرفض هذه الثنائية نفسها من الأساس، تاريخياً ودلائلياً. فالإيقاع يتضمن الشفهية، وينفى الحيادية المزعومة للغة. فاللغة الأدبية لا يمكن أن تنقلص إلى هياكل ورسوم، لأنها مشحونة بالانفعالات، والأشواق، والقيم، والمواقف<sup>(١١)</sup>. ومن ثم، فهى مشحونة - بطبيعتها - بالإيقاعية

Rhythmicality، وبالتنغميم Intonation الإيقاعي الدال. سواء كانت هذه اللغة كلامية (منطوقة)، أم مكتوبة. بيد أن دراسات التنغميم العربية الحديثة تتعمد - حصراً - على المنطق<sup>(١١)</sup>؛ ربما لسلطة المجال الفيزيقي والفسولوجي الذي يعمل فيه<sup>(١٢)</sup>، ولعدم كفاية الأدوات والعلامات النحوية - فى نظام الكتابة العربى - التى يمكن أن تدل على ظاهرة التنغميم فى اللغة العربية<sup>(١٣)</sup>. ومن ثم، تتحقق دقة قياس التنغميم فى المنطق بدرجة أكبر مما فى المكتوب، لكننا نتذكر المفهوم السوسيويرى للعلامة الموسيقية Musical Signe، وهو قرين مفهومه للعلامة اللغوية Linguistic Signe، حين تحدث عن أن المقصود بالصورة السمعية Sound Image، ليس - حصراً - الصوت المسموع؛ أى الجانب المادى منه؛ وإنما المقصود العميق بها، يكمن فى الأثر النفسى الذى يتركه الصوت فىنا<sup>(١٤)</sup>. وبرغم الأهمية القصوى لمعالجة هذه القضية، فإن المقام - هنا - لا يفي بمناقشتها تفصيلاً، لكننا نكتفى - ابتداءً - باستثمار الدلالة العامة لمفهوم الإيقاع، حيث يمكن أن نشير - فى تحليلنا للعمل الروائى - إلى إيقاع الشاعر، وإيقاع الأفكار، وإيقاع الزمن، وإيقاع الحوار، وإيقاع الضمائر، وإيقاع العنوان، وإيقاع الشخصيات، وإيقاع الراوى إلخ، باعتبار ذلك محاولة تطبيقية أولية، تتغياً الوصول إلى مستوى تطبيقي أعمق، لتحليل موضوع الإيقاع - ضمن تحليل محتوى الشكل - الروائى.

إجمالاً، فإن موضوع الإيقاع يدخل طرفاً فى صراع ينغى المقولات الثنائية الشائعة حول الشكل والمضمون، السند والمسند إليه، اللغة العادية والشعرية<sup>(١٥)</sup>، ويربطنا بظاهرة تداخل الأنواع الأدبية، وتداخل الفنون اللغوية وغير اللغوية. كما يبرز دور الإيقاع، باعتباره أداة إجرائية حيوية - ضمن نسق من الأدوات والمقولات النظرية - فى اكتسابنا لمهارة إنجاز قراءات نقدية حساسة، تتغياً الاتساق المنهجي، وتستهدف البحث فى المحتوى الجمالى والاجتماعى للشكل الأدبى<sup>(١٦)</sup>.

ينهض إيقاع الرواية - فى الأساس - على التشكلات الجديدة، العقدة، المقطعة - أى المتكررة - للزمن، فى علاقاتها العضوية والمركبة بمجمل عناصر الرواية وتقنياتها، التى تقوم بإنشاء معمارها، وتنظيم موضوعاتها، وإلقاء الضوء على قيمها الاجتماعية والجمالية، لتغضى - فى النهاية - إلى تحديد محتوى شكلها. فى هذا الإطار، نفيد من أفكار "باختين" الذى استعار مصطلح "البوليفونية" polyphony من موسيقى الاحتفاليات الشعبية (الكرنفالية)، ليعتدها أداة لمعالجة ظاهرة "تعدد الأصوات" فى الرواية. ويمكننا أن نستلهم من استعارته إمكانية الاعتماد على الصيغة "المونوفونية" (المونولوجية)، التى تتسم بها إيقاعات عالم الجنوب وشعوب العالم الثالث التى ننتمى إليها بامتياز. وكذلك مقولته النظرية حول مفهوم "المركانية" (الكرونوتوب)، الذى استعاره باختين من مجال علم الرياضيات، ليمثل مقولة أدبية للشكل والمضمون<sup>(١٧)</sup>، وموضوعاً محورياً يمكن - من خلال تطبيقه تطبيقاً حراً - أن نعتده فى اكتشاف الإيقاع الخاص بكل رواية، والتنويعات الهارمونية (التناغم)، أو الميلودية (التغمة الأحادية)، أو النشازية (التنافر)، التى ينظمها هذا الإيقاع، وتظل هناك أهمية قصوى للبحث فى علاقة التلازم المجدولة بإحكام بين الزمن والإيقاع، حيث يمثل الزمن مقياساً لتحليل الإيقاع من حيث الطول والقصر، ومن حيث تكرار انتظامهما، أو انتظام تكرارهما. كذلك الأمر فى تعميق بحث العلاقة العضوية بين الزمن - بمستوياته المختلفة - والرواية<sup>(١٨)</sup>؛ حيث يضطلع التشكيل الزمنى فى الرواية بتحقيق التنويعات الإيقاعية، بمشاركة العناصر الروائية التى يدخل الزمن، أيضاً، أساساً فى تحققها؛ إذ لا تتصور قصاً بدون تزمين؛ أى إننا لا نتصور مكاناً بلا زمان، أو حدثاً بلا زمن، أو شخصية دون أطر زمنية، أو سرداً دون عالم ومحيط زمنيين.

بديهى أن نقول إن الزمن يمثل عنصراً مميزاً للنصوص الحكائية والقصصية عموماً، بدءاً من الحكايات والسير الشعبية، وانتهاءً بامتدادهما القصصى التقليدي الحديث. لكن العلاقة التاريخية بين الزمن والرواية، أخذت أطواراً جديدة مع الأعمال الروائية المعاصرة، التى بشر بها جيل الستينيات، حيث صاغت رواياته أنظمة زمنية تتجاوز إيقاع التسلسل الزمنى، المنطقى، الخطى، المتتابع (الكرونولوجى)، فى الرواية التقليدية (سواء فى أصلها البلازكى، أم فى صورتها

العربية المحفوظية)، ليس من أجل التجديد الشكلي حصراً، حيث أفادت من تقنيات الرواية الفرنسية والأمريكية الحديثة، بل- أيضاً- لتجسيد وجهة نظر روائية للحياة<sup>(٢٢)</sup>، تتسق مع معطيات الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي المصري- والعربي- خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، حيث حاولت الرواية القماش مع إيقاع هذا المشهد التاريخي، ومجاورته في الوقت نفسه، بمعنى أنها حاولت اكتشاف توترات الواقع، وتحول القيم، وتجسيد معضلة الإنسان في البحث عن معان نبيلة، وعن زمان ومكان أصيلين، بإيقاع يستلهم من مفردات الأسطورة إيقاع الزمن الأسطوري- وطاقته في تحطيم منطق الزمن التاريخي الخارجي، وفي ضرب غموض الواقع، ومواجهة التحولات المفزعة، ومداخلة اليأس عن النفس، واستبدال عالم الرموز والأحلام، بعالم الواقع المتفسخ، وتعظيم قدرة الإنسان في المجتمعات الشعبية على المواجهة والتماusk، في عالم يقع تحت ضغوط الهيمنة والاستئثار، داخلياً وخارجياً، فضلاً عن محاولة ابتلاع المسافات الحضارية والجغرافية والتاريخية والثقافية للشعوب، ليرافق مع هذه المحاولات الروائية إمكانيات إبداع نماذج متعددة لمحتوى وطني للشكل الروائي<sup>(٢٣)</sup>.

كان هذا دافعاً إلى وصف العقود الأخيرة من القرن العشرين بأنها "زمن الرواية"، ودافعاً إلى إعادة اكتشاف قدرة الرواية على صوغ رؤى خاصة لعالم معقد، ذي إيقاعات متوترة، وعلى التقاط الأنغام المتباعدة، المتخافرة، المركبة، متغيرة الخواص، لإيقاع هذا العصر<sup>(٢٤)</sup>، وذلك عبر إمكانيات الرواية الخاصة، ومنها قدرتها على تشكيل أزمنة روائية أكثر تركيباً وتعقيداً، من مجرد وقوع الأحداث والشخصيات والأماكن في الزمن، حيث تتسع وظائف الزمن، وتتعدد مساراته، ودلالاته، وحيث يشكل الزمن إيقاع القص المتعدد في الترتيب والتواتر، في الارتجاع والاستباق، في الاستطراد والاقتراب<sup>(٢٥)</sup>، في التفصيل والتكثيف، في الاتساق والتنافر، في التداخل والتقاطع.

- ٢ -

يمثل الزمن في رواية "زهر الليمون" لـ "علاء الديب" (مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، إيقاعاً ممتداً على فضاء الرواية، وهاجساً محورياً من بدنها لختامها (١٥٦ صفحة من المقطع المتوسط)، وإطاراً مرجعياً ينظم إيقاعات اللغة والأماكن والشخصيات والمشارع والأفعال والرؤى والعلاقات، حيث يقوم إيقاع الزمن المقطع بضبط الحالة المركبة التي تجسدها الشخصية المحورية في الرواية، وهو إيقاع ينطوي على تنوعات نغمية صاعدة وهابطة، أو خافته ومحتدمة، حيث يعطى علامات قصيرة زمنياً على الإقدام والاستقبال، وعلامات أخرى - أطول نسبياً- على الإدبار والمطاردة، أو تقدم التنويعات مزجاً إيقاعياً مركباً من القبول والنفور، من الفرح والحزن، من الأمل والإحباط، من السكينة والتوتر، من الحيوية والموات، من المحاولة والفشل، على نحو ماسيتهدى في كشفنا - من بعد - للمدار الدائري الذي تسير فيه رحلة البطل المعضل في الرواية، وهي نفسها رحلة مركبة، تجعل من الرواية - بدءاً من عنوانها الرمزي البسيط - امتداداً حكاثياً للسير والحكايات الشعبية، التي تمد - إجمالاً - أشكالاً قصصية للرحلات.

والرحلة - أية رحلة روائية - هي رحلة بحث واكتشاف، مشاهدة واكتناه. رحلة نحو الآخرين، ورحلة نحو الذات. رحلة في الزمان والمكان، في الجغرافيا والتاريخ، في الماضي والآتى، في المشارع والأفكار، في الممكن والمستحيل، في الواقعي والأسطوري، في الحقيقي والخيالي. وتختلف "الروايات - الرحلات"، في ما بينها، باختلاف بناها وطبائعها ودلالاتها ووسائل الاتصال التي تتخذها<sup>(٢٦)</sup>.

الرحلة المركبة التي تحويها رواية "زهر الليمون"، تسير - زمنياً وإيقاعياً - وفق خطين سرديين - أو قل: خطين لحنيين - متقاطعين، بكثافة لغوية تقارب أسلوبية القصة القصيرة، بإيقاعها المشحون بالتوتر والسرعة وجمل هيمنحواي القصيرة، وهي الأسلوبية الأساسية البادية في

أعمال "علاء الديب" على وجه العموم، ربما لصلته الوثيقة بالقصة القصيرة، منذ بداية حضوره الإبداعي، قبل زهاء أربعين عامًا.

الخط السردى الأول، موسوم في هذه الدراسة بـ "القصة - الإطار". مدار هذا الخط حول زيارة "عبد الخالق المسيرى" - بطل الرحلة المعضل - إلى القاهرة (وهي "عادة شهرية غير منتظمة، كمادة شهرية لامرأة قاربت سن اليأس"، ص ٦)، منطلقًا من مدينة السويس، التي استقر بها - موظفًا في قصر الثقافة - قبل أربع سنوات، هربًا من غول السنوات المخيف، محاولًا ترتيب علاقته بالماضي، وتخفيف جثومه عليه، وتكييف نفسه مع الواقع الجديد.

فى هذه الزيارة - التى يستغرق زمنها يومًا ونصف اليوم، تقريبًا - يمر "عبد الخالق" بمجموعة محطات. يستهلها باستيقاظه فى التاسعة من صباح يوم خميس، ونزوله من حجرته فى العاشرة، متجهًا إلى محطة السفر بالسويس، ليسافر - بالصدفة - مع زميله الممار للخليج مصطفى الكردى، برفقة أسرته (زوجته وابنتيهما). ثم الوصول إلى القاهرة (وسط البلد)، التى استقبلها واستقبلته بحميمية شديدة. ويبدأ أولى محطاته بالقاهرة فى بار الأمراء، الساعة الثانية ظهر الخميس، حيث يجلس منفردًا، إلى أن يلتقى بالرفاق القدامى: أحمد صالح، وفتحي نور الدين، وكامل رستم المحامى، والصحفي ناشد مراد. وتنتهى هذه المحطة بمشاجرة عنيفة بين رستم والمسيرى، يخرج على إثرها المسيرى مع صديقه فتحى بهيئة جيش مهزوم، متجهين إلى منزل الثانى، ليقضى معه طرفًا من الليل، بحضور زوجته فريال. لكنه يغادرهما، تاركًا صديقه فى حالة انهيار، بسبب خلافه مع زوجته على فكرة سفره للعمل بالكويت. ثم يجلس على مقهى (صار كازينو)، يقع فى حوض الجبل، بالقرب من شارع صلاح سالم. ثم يفضل الاتجاه نحو الحسين، ليشتري الجرائد، كمادته فى الماضى. وفى الحسين، يصادف صديقه الرسام حمدى عبد المجيد، ومعه ثلاثة من الأجانب (موريس وإيفا ومونيكا)، يجلسون جميعًا فى أحد المقاهى. ثم يصحبهم إلى شقة حمدى، حيث يمكث حتى مطلع فجر الجمعة، ليهيئ نفسه لمحطته التالية بالدقى، حيث بيته وبيت أبيه وأخيه، وغرفة من حبلت به. يقطع الطريق من ميدان التحرير، عابرًا الكبارى، حتى يصل إلى ميدان الدقى. يجلس على مقهى يعرفه، ليحقق بعض الهدوء، بعد تصاعد حالة التوتر فى نفسه؛ جراء ما مضى من رحلته. ثم يذهب إلى منزل العائلة، حيث يلتقى بأفرادها: أمه المريضة الراقدة، أخيه سعيد، وزوجته قدرية، وابنتهما طارق المسيرى. ليتنزع نفسه بصعوبة، فى نهاية مطاف هذه المحطة الطويلة، حيث يتجه ثانية إلى ميدان الدقى بصحبة ابن أخيه طارق، الذى يتهم جيل عمه بالانتهازية والادعاء، ليغلق دائرة الرحلة بإيقاع النهاية اليائسة. يعود عبد الخالق إلى ميدان التحرير، ويجلس على أول مقهى يعرفه، ثم يتجه إلى ورشة صديقه الحميم أحمد صالح بالأزهر، يودعه عبد الخالق بقلق على صحته المتراجعة، وقلبه المعتل، عائداً إلى السويس. وتنتهى الرحلة (القصة - الإطار) - نهايتها المفتوحة - لحظة استلقائه على السرير، وقد وضع يديه تحت رأسه، وعيناه مفتوحتان، تحدقان فى السقف.

لا تتضمن "القصة - الإطار" - الخط السردى الأول - إشارات زمنية واضحة إلى الزمن التاريخى. هناك - فحسب - إشارات إلى بعض الأحداث التاريخية المعتادة؛ أى التى يمكن أن يتكرر وقوعها فى الزمن التاريخى، من مثل: أحداث الانتخابات، وأحداث الصيد، وحركة الطلبة فى أسبوط، التى أشار إليها طارق المسيرى فى حوار له مع عمه عبد الخالق فى نهاية الرواية، ومثل الإشارة إلى مباراة الأهلئ والزمالك، ظهيرة الجمعة. عدا ذلك، كان الراوى حريصًا على قطع روايته السردية عن الزمن التاريخى، لكنه كان دقيقًا فى تحديد ساعات الزمن التى تستغرقها رحلة عبد الخالق إلى القاهرة؛ فقد استيقظ فى التاسعة، ونزل فى العاشرة، ووصل فى الثانية ظهرًا.. إلخ. ولو تذكرنا أن رحلة عبد الخالق - زيارته، تمضى فى يومين، الأول: من صباح الخميس إلى مساءه، والثانى: من صباح الجمعة إلى مساءه، فإننا نندهش عندما نقرأ فى منتصف الرواية بالضبط (ص ٧٦): "يوم آخر وليل آخر. الخميس ينتهى، ولم يحدث شئ. سافر ولم يسافر. لم يغادر نفسه، ولن يغادرها أبدًا". ليست هذه الدقة مجرد مصادفة، فثمة وعى ببناء زمن

القصة، أو ما يعرف بـ "زمن السرد"، حيث تتوزع ساعات رحلة عبد الخالق ومحطاتها - على نحو دقيق - على زمن السرد، أى على الزمن الذى نستغرقه فى قراءة الكلمات والجمل. ونلاحظ أن الراوى يحرص على تكرار موتيف "الخميس والجمعة" طوال الرواية (انظر: ص ٥، ٦، ٢٨، ٣٧، ٧٦، ٩٧، ٩٨، ١١٢)، على نحو يجعله لازمة أساسية من اللوازم الإيقاعية للرواية. وقد ساقه الراوى فى بداية الرواية بأسلوب التذكير: "اليوم خميس وغداً جمعة"؛ ربما دلالة على اعتيادية السفر فى يومى الخميس والجمعة، وهو ما نلمحه فى أعمال أخرى لعلاء الديب<sup>(٣٥)</sup>، أو دلالة على حرص "الراوى - السارد" على تذكير الزمن التاريخى، وقطع الطريق على إحالة زمنية يعينها خارج الرواية؛ ليمنح الرواية ديمومتها وسيورتها التاريخيتين.

فى هذا الموتيف المتكرر - الذى يسهم تكراره، وتوزعه الزمنى والنصى الدقيق، فى إحداث نغمة إيقاعية خاصة، تدخل ضمن المحصول الإيقاعى الكلى للرواية - لا نجد رؤية، أو دلالة خاصة، فى ذهن عبد الخالق، أو فى ذاكرته، ليوم الخميس، إلا فى اقترانه بيوم الجمعة، أو فى أسبقيته له. أما يوم الجمعة، فإنه يمثل مخزوناً لذكريات قديمة: "هذا يوم جمعة، معق قديم. قال لنفسه: امسك باليوم، عانقه أو دبّ فيه إن استطعت، ولن تستطيع أبداً، فهو قد فات" (ص ١١٢). وفى موضع آخر: "كان صباح يوم جمعة. هو يخالف دائماً. فراغ فى اليوم، أو قلق من ذكريات الطفولة. يخاف امتداده، وساعة النحس تختبئ فيه قبل الظهر، أو بعد صلاة العصر، وتشيع قلقاً وترقباً فى كل ساعات النهار" (ص ٩٨).

ولأن يوم "الجمعة" يمثل مخزوناً لذكريات قديمة، فمن الطبيعى أن يستدعى الماضى تلقائياً، وهو ما يسوّغ للراوى استحضار ذكريات أيام "الجمع" الماضية، ليأخذنا إلى ضفاف الماضى الثقيل الذى عاشه عبد الخالق، وليحقق تأزراً سردياً بين خط السرد الأول (القصة - الإطار)، وخط السرد الثانى المتشغل فى الارتجاع إلى الماضى، على نحو ما سنوضح لاحقاً. وربما كان أكثر هذه الذكريات مرارة، تلك النهاية الدرامية الفاجعة بينه والمرأة الوحيدة التى أحبها وتزوج منها (منى المصرى)، حيث كان اليوم - أيضاً - يوم جمعة، وكان قد مرّ على زواجه منها عام أو يزيد. وفجأة، تقرر الهجرة إلى كندا، والحقاق بأخيها "وديع"، والانسحاب من حياة عبد الخالق الذى يشعر أن منى ليست وحدها التى تهجره؛ بل الحياة كلها تنسحب، وتتركه جافاً ملقى على الشاطئ الحجرى إلى الأبد (ص ٩٧ - ٩٩).

كل هذه الدلالات التى يحملها يوم الجمعة، يفسر لنا صعود الإيقاع نحو التوتر، أو نحو مزيد من الاحتدام والجهامة، كلما اقترب البطل من نهاية رحلته للقاهرة مساء يوم جمعة. ويبدو أن شخصيات علاء الديب، سواء فى رواياته، أو فى قصصه القصيرة - الطويلة نسبياً - لا تفتأ تلتزم بالتعبير عن مشاعرها فى ساعات الجمعة، أو عن ذلك المعتقد الشعبى المصرى المتصل بساعة من ساعاته. ففي قصة الشيخة، نقرأ: "اليوم يوم جمعة. لاشئ أفعله. أجلس فى الشرفة الصغيرة، أطل على الحقول"<sup>(٣٦)</sup>. وفى حوار محتدم بين الزوجة وأمها، فى القصة نفسها، تقول الزوجة: "النهاردة الجمعة. فيه ساعة نحس. أنا بقولك أهوه يا مجنونة، أنا معدتش طايقة حد. بقولك خليكى راقدة فى السرير. وخلى اليوم يعدى على خير"<sup>(٣٧)</sup>. وفى رواية "أيام وردية"، يبرز الراوى فرادة يوم الجمعة وتمييزه عن باقى الأيام، حيث تستيقظ الشخصية المحورية، وقد امتلكتها نوع من الدهشة. يقول الراوى: "سبحان الله.. قال أمين الألفى عندما استيقظ صباح يوم الجمعة.. سكون خاص.. وساعة مخيفة فى هذا اليوم تشيع فيه رهبة معينة وتوقعا"<sup>(٣٨)</sup>. وتذكرنا هذه الإشارات - أيضاً - بالمجموعة القصصية الثانية لعلاء الديب، المعنونة بـ "صباح الجمعة"، التى صدرت عام ١٩٧٤. ولو عدنا إلى قصة "قارئ الكف" ضمن المجموعة نفسها، فإن اسم بطلها سيشد انتباهنا: "أنور أفندى السيرى"، إذا عقدنا صلة ما بينه و"عبد الخالق حسنى السيرى"، بطل رواية "زهر الليمون". وعلى أية حال، فإن هذا الربط، يجعلنا نعقد صلة بين كل هذه الإشارات والدلالات من ناحية، وبين الكاتب نفسه (علاء الديب)، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من العملية الإبداعية، فى الاتجاه المعاكس لبعض المقولات النقدية النظرية التى تحاول إعدام المؤلف.

أما الخط السردى الثانى، فيتمثل فى ارتجاجات متناثرة، غير متسلسلة زمنياً، إلى الماضى، بذكرياته وأحداثه وشخصه وأماكنه. تأخذ هذه الارتجاجات شكل التقاطعات المشهدية، كمشاهد السينما المتقاطعة مع مشاهد القصة الأساسية للفيلم نفسه، وتتوزع التقاطعات، بطريقة التتابع الكيفى، بين خطوات ومشاهد الخط السردى الأول (القصة - الإطال). يبلغ عدد هذه التقاطعات ثلاثين رجوعاً إلى الماضى، موزعة - بانتظام مطرد - على كل حلقات الرواية المكونة من ست وعشرين حلقة متصلة. ويمثل توزيع التقاطعات بانتظام، إيقاعاً يحكم الرواية حتى نهايتها.

فى هذا الخط السردى (الارتجاجى - المتقاطع) لا نضع أيدينا إلا على إشارة زمنية وحيدة تحيل إلى الزمن التاريخى الخارجى، قدمها الراوى بوضوح شديد (٩ من يونيو عام ١٩٦٧)، فى مفتتح التقاطع الذى يتذكر فيه عبد الخالق خروجه من الشقة نفسها، التى يزورها فى رحلته إلى القاهرة (شقة صديقه فتحى نور الدين)، بصحبة صديقه فتحى، للمشاركة فى المظاهرات العارمة التى أعقبت قرار عبد الناصر بالتنحى، إثر نكسة عام ١٩٦٧، تاركاً الشعب فى العراء. برغم أن فتحى وعبد الخالق كانا قد اعتقلا فى عهد عبد الناصر، لكن فتحى نور الدين يمثل نموذج اليسارى الذى أحب عبد الناصر، حيث رأى فيه صورة البطل الصعبدى الشهم، لكنه يُعتقل - فى الوقت نفسه - طوال أربع سنوات. لعلاقته بالشيوعيين، برغم هامشيتها.

باستثناء هذه الإشارة التاريخية المباشرة، لا نجد إلا إشارات إلى أحداث، دون تحديد لتاريخها بطريقة اليوم والشهر والسنة، منها أحداث اعتقال الشيوعيين، والخلافات الحادة، والانقسامات، التى نشأت بينهم داخل السجون. لكننا نستطيع أن نحدد هذه الفترة - المعروفة تاريخياً - من عام ١٩٥٩، وحتى عام ١٩٦٤. وهناك إشارة إلى قرى النوبة قبل غرقها، حيث زار عبد الخالق بعضها برفقة حبيبته - وقتذاك، وربما زوجته - منى المصرى. ولا نستطيع أن نقدر هذه الفترة، إلا خلال سنوات ما قبل إتمام عملية إنشاء السد العالى (١٩٧٠). عدا ذلك، فإن الراوى يتحدث عن: زمن بعيد قديم كان، عن عصور سحيقة، عن أيام ذهبى ولن تعود، عن ذكريات بلا تاريخ واقعى مسجل إلخ، عاكساً الجانب الأسطورى، الداخلى، الرمضى، النفسى، للزمن، دون تقنيته وتبنيته بوقائع تاريخية محددة.

### - ٣ -

يثير الخط السردى الأول (القصة - الإطال) إشكالية الحاضر بأكثر من دلالة متصارعة، هى: الحاضر الصافى، الحاضر المتحول - الفامض، الشائه، العدائى - الحاضر المحشو بالماضى الثقيل. ويسير هذا الخط فى مسارات دائرية تزداد اتساعاً، كلما اقترب البطل من نهاية الرحلة. وهى أشبه بتلك الدوائر التى نراها على صفحة النهر كلما ألقينا فيه حجراً. وتمثل لحظة الوصول إلى القاهرة (التي تحتل الفصل السادس بأكمله) مركز هذه الدوائر، وهى لحظة فريدة، ذات إيقاع شاعرى، فى لقاء حميم بين البطل والقاهرة. كما تمثل هذه اللحظة نغمة إيقاعية طويلة، تشعرننا بالفرح والحيوية واستقبال العالم بتفاؤل رحب.

باقى الدوائر، يسير وفق إيقاع يتسم بالبدايات المتفائلة، السريمة أو المحددة أو القصيرة زمنياً، يمكن أن نطلق عليه إيقاع المحاولات المبتورة لاستقبال العالم. فالبطل عندما يقصد إحدى محطاته، أو حتى يتنهيا ليخطو خطوة من خطواته، يبدأ من نقطة تحمل قدراً من التفاؤل والحماس وتبينة النفس، قد لا يتعدى هذا القدر أرنية أنفه، أو ابتسامة يتغلب بها على محنة يومه، قبل أن يبدأ (ص ٨٦)، أو يقوم بأفعال تبدو بسيطة، لكنها ذات تأثير عميق فى وجدانه، كأن ينوى النزول من السريـر "بقدمه اليمنى، فعندما يفعل ذلك يكون لليوم طعم، مزدحم على الأقل. أما القدم اليسرى، فهى تفرض على اليوم كآبة" (ص ٦).

إنها دلالة تتصل بمعتقد "الفال" باليمين وبالوجهات اليمنى فى المعتقدات الشعبية المصرية، حيث التفاؤل بدخول الأماكن للمرة الأولى، أو فى بداية اليوم، بالقدم اليمنى، واستحسان تناول الأكل باليد اليمنى، ومرور الأم على مولودها يوم "السبوع" بالقدم اليمنى

إلخ<sup>(١٧)</sup>. أما نزوله بالقدم اليسرى، فربما يحيله إلى ماضيه اليسارى، باعتباره شيوعيًا قديمًا، مما يعنى أن نزوله هذا سيكون علامة مثيرة لذكريات الاعتقال المرة، وأدران بعض الرفاق الذين ليس لهم فعل سوى الخلط المخل بين الكفاح والنكاح، بين المبادئ والفضائح. فى هذه الحالة، لا يملك عبد الخالق إلا أن ينزل بقدمه اليمنى، حتى يكون لليوم طعم. والغاية السيكلوجية من كل هذه المحاولات والأفعال، هى أن يستمد طاقة كافية للانخراط فى الرحلة، أو الشروع فى استقبال محطة تالية، أو لكى يمتلك قدرة متواضعة على مقاومة علامات التحول المتفجرة، والمشاهد القاسية، التى سيلقاها فى رحلته، مثلما كان يلقاها - بالتأكيد - فى زيارته السابقة للقاهرة: "فعمدما ترتفع عن روح عبد الخالق أستار الكآبة، فإنه يشعر بنوع من النشاط يمر فى جسده كله، كأن شيئاً لم يحدث بعد، أو كأن الأشياء فى بدايتها مذهشة وجديدة" (ص ٣٨). ومن ثم، فهو مدفوع باستمرار إلى رفع أستار الكآبة، والبحث عن نعمة حب، أو حنين، أو أمل، يقاوم بها عالمًا مُحبطًا.

أحيانًا، تسهم التقاطعات (الخط السردى الثانى) فى تغذية هذا الإيقاع الذى يستهل به عبد الخالق رحلته، أو - بالأحرى - خطوات رحلته، ليمنحه طاقة لاستقبال العالم، حيث يسرد الراوى أول التقاطعات على لسان منى المصرى (حبيبته وزوجته السابقة، والتى لن نتعرف إلى اسمها إلا فى تقاطع تال): "قالت له: افتح نوافذك العسلية، إنها تستطيع أن تحتضن الناس والأشياء. وأغرقت عيونه بالقبل (ص ٩). تمثل هذه "الكلمات - الذكرى" زائدًا معنويًا كافيًا لإشباع حاجته للانطلاق. لكن سرعان ما يفقد الطاقة سريعًا، وتتوقف عن السيورة؛ بسبب عجزه عن إدراك العالم، أو عن قبول تحولاته، والاتساق مع فساد. وفى الوقت نفسه، بسبب تراجع قدرته على ممارسة محاولة جديدة؛ بحكم التراكم السيكلوجى الناجم عن حساسية التقاطع للتحولات والأحداث فى الحاضر، ومطاردة ذكرياته الصعبة فى الماضى.

لذلك، يفارق عبد الخالق هذه البداية سريعًا، ليستكمل "محطاته - رحلته" بمزيج من مشاعر الإحباط، والعممية، والغموض. لكنه - كاليلط المعضل الإشكالى - يتمسك بتكرار المحاولة مرارًا، ليصل - دائمًا - إلى نقطة انغلاق الدوائر بنهايات يائسة، وباتجاه صاعد لإيقاع التوتر والشحوب، كلما اقتربنا من نهاية الرحلة، حيث يشعر - فى النهاية - أنه يعود غريبًا، مثلما جاء غريبًا، وأنه سار دون سير، وارتحل دون ارتحال، وقرر دون يقين، وأن السويس، التى ألقى بمحبته عليها فى صباح يوم الخميس، وأوضح لنا الراوى كيف أنها صارت ملاذه، منذ أربع سنوات، تبدو، فى النهاية الليلية للرواية، "كأنها مركب ضخم يبتعد" (ص ١٥٥)، ويتحول جبل عتاقة من جبل صامد، داكن اللون، لا يزال الليل - فى الصباح! - ساكنًا فيه (ص ٧)، إلى "حارس صامت، يزداد فى الليل جهامة" (ص ١٥٥)، وكأنه يشخص الرحلة التى ازداد شعور عبد الخالق فى نهايتها بجهامة الحياة.

ويتحول "الزرع" ذو العيدان الجافة، النابتة فى الصفائح والفخار (ص ٧)، إلى شخص جالسة القرفصاء (ص ١٥٥). وحتى المقهى (وهو أول حيز مكاني يجلس فيه عبد الخالق قبل مغادرته للسويس، وآخر حيز مكاني يحط عليه قبل مغادرته للقاهرة) يصفه الراوى فى بداية الرحلة بأنه "مقهى ندى تغطيه تكعيبية عنب" (ص ٢٠). بينما يصفه فى نهاية الرحلة، وكأنه يصف التحول الإيقاعى بين بداية الرحلة ونهايتها: "كان واسعًا، قصار مثل الخندق. كان مفروشًا بالضوء والشمس نظيفًا، فصار معتبًا مصطنعًا يضاء بلمبات صغيرة فى النهار ( ) الجرسون شاخ هو الآخر، واتسخت ملابسه البيضاء. صارت تهتز يده، وهو يصب القهوة. تعرف عليه، وتذكر وجهه، ولكن الاثنين كانا أكسل من أن يفتحا حديثًا" (ص ١٤٥، ١٤٥). ورغم اختلاف كل من المقهيين، واختلاف موقعهما، فإن اختلاف وصف علامتهما تحديدًا، يحمل دلالة واضحة على مستوى تغاير الإيقاع اللغوى بين البداية والنهاية.

أما أحمد صالح (صديقه الذى يتذكره فى بداية رحلته، وهو نفسه آخر شخص يودعه فى نهاية الرواية)، فقد تحولت أوصافه فى النهاية عما كانت عليه فى البداية: من القلب الذى يحمل سماحًا فى البداية، إلى القلب المريض المتأزم فى النهاية، من النفس المليئة بـ "صفاء



غريب" فى البداية، إلى النفس التى تسلك إليها هاجس الموت فى النهاية، من الوجه الباسم دائماً، إلى الوجه المأخوذ، الملى بالخوف والأشياء الداكنة، من تغلبه على تناقضات كثيرة، جعله بعيداً عن دائرة القلق، إلى انتفاء أية قدرة على إخفاء القلق الحقيقى الذى يسكنه (انظر ص ٩، و ص ١٤٩ - ١٥٣).

هو نفسه التحول الإيقاعى من "زهر الليمون - العنوان الشاعرى" الذى يبيت إحساساً بالصفاء وبالجمل وبالحواديت الشعبية المتممة (صفحة الغلاف)، إلى "شجرة الليمون - الكائن المختلق" بين الكائنات الأسمنتية، فما عادت الشجرة الوارفة تحمل زهراً ، أو ليموناً، أو ألماً، مثلما كانت فى ماضيها الجميل (ص ١٣٨).

هذه المفارقات الإيقاعية الحادة بين عالم البداية وعالم النهاية، تدل - فى مجملها - على أن إيقاع الرحلة كان يتجه صاعداً نحو نغمة الإحباط واليأس والقتامة، وخلال هذا الإيقاع الأساسى الصاعد، تتناثر مجموعة ومضات إيقاعية قصيرة تحمل قدراً شبيهاً من الحيوية، وقدراً من التفازل المقتضب.

أما الخط الثانى، فإنه يثير إشكالية الماضى بدلالات متصارعة أيضاً: الماضى الذهبى الجميل الذى توقف ولن يعود، الماضى الثقيل الذى يطارد البطل، ويجثم على مشاعره، الماضى الذى تتشكل صور ذكرياته من علامات الحاضر ومشاهده.

يمثل هذا الخط إيقاعاً ينتظم الرواية، من خلال تكرار استخدام تقنية التقطيع الزمنى، حيث تتحقق الإيقاعية بالتكرارية المنتظمة لتقاطع - أو تجاور، أو توازى - لحظتين سرديتين. لكن هذا الإيقاع الذى ينتظم الرواية، ينطوى على دلالات إيقاعية أخرى غير التكرارية التقنية، أو الشكلية، لتقطيع الزمن؛ فهى - فى الأساس - تقنية حاملة لمحتوى، ولا انفصال بين التقنية ومحتواها، أو بين الشكل - الذى ينظم هذه التقنية - ومحتواه. فليس ثمة شكل ومضمون، لأن المضمون ليس إلا مضمون الشكل، وليس ثمة نص وسياق، لأن النص سياتى واجتماعى، وليس ثمة داخل وخارج؛ لأن الخارج كامن فى الداخل، ولأننا حين نحلل "الشكل - النص"، فإننا نحلل - فى الوقت ذاته - المضمون الاجتماعى<sup>٣</sup>.

من هنا، فإن محتوى شكل المفردات والجمل فى التقاطعات الارتجاعية، يدخل فى صراعات متعددة مع محتوى شكل المفردات والجمل فى "القصة - الإطار"، وهى تجسيد لصراعات الماضى والحاضر. وفى جسد الصراعات هذا، ينبى الدور الإيقاعى للغة، والأماكن، والشخصيات، والمشاعر، والأحاسيس إلخ، بالإضافة إلى الدور الإيقاعى الرئيس الذى يقوم به تقاطع الأزمنة وتداخلها فى الرواية. تأسيساً على ذلك، فإن الخططين السريدين مجدولان بإحكام شديد، ليحققا سويًا عملية الصراع الإيقاعى، ولا يأتى فصلهما، هنا، إلا نظريًا، فثمة ضرورة إجرائية للتقسيم النظرى.

إننا لا نلمس لحظة التقاطع بين زمنين سريدين من خلال الكشف الطباعى الواضح بينهما (أعيد طبع رواية "زهر الليمون" طبعة أخرى ألقى فيها الكشف الطباعى الذى اعتمدت عليه طبعة هيئة الكتاب، وربما حدث ذلك بسبب خطأ طباعى، لكن الإلغاء - فى النهاية - ساعد على تأكيد تداخل الخططين السريدين من جانب، ودفع القارئ إلى اكتشاف التقاطع بقرائن إيقاعية: لغوية، وإشارية .. إلخ، من جانب آخر بقدر ما نلمسها من إحساسنا، خلال عملية القراءة، بكسر الإيقاع، أو بتداخل إيقاعات مختلفة، سواء على مستوى اللغة، أو الحدث، أو المكان، أو الشخصيات، مثل حدوث نقلة فجائية إلى شخصية تنتمى إلى الماضى، وتختفى فى الماضى، كالآب الذى مات، ولا يرد ذكره إلا فى الارتجاعات الماضوية الأخيرة فى الرواية، وكذلك أخواته البنات اللاتي لم يرد ذكرهن فى سياق "القصة - الإطار"، بينما ورد ذكرهن فى بعض الارتجاعات. لكن أبرز الشخصيات، فى هذا الإطار، هو شخصية "منى المصرى": "منى فقط، كم ردد اسمها فى الليل، لكى يغسل بها أحزان وجهه، منى وكفى، راحت تدخل إلى حياته، كما تلبس يد

رقية قفازاً ناعماً" (ص ٢٣)، حيث عثر عليها عبد الخالق في شوارع القاهرة، وعثرت عليه، بعد خروجه من المعتقل بعام، أو يزيد. "محت بجسدها صفرة الصحراء، وعذاب الاعتقال" (ص ٧٣)، ومنحثة قدرًا من التوازن، والإحساس بأن إمكانيات الحياة لاتزال هائلة. كان يشعر بأنها الهواء الذى ينتنفسه. تحدياً بحبيهما اختلاف الدين (فهى مسيحية)، والوضع الطبقي (تبدو من عائلة أرستقراطية)، وكل الاختلافات التى قرّبت بينهما (انظر: ص ٧٢). لكنها تفلت من يده كشعاع الشمس، ولم تدم سنوات السعادة بينهما، حيث هاجرت هى إلى كندا، وهاجر هو إلى السويس.

تعد ذكريات علاقته بمنى المصرى، أكثر الذكريات تكراراً وتوزيعاً فى الرواية (أول تقاطع ص ٩ - وآخر تقاطع ص ١٤٥). لكن كيفية توزيعها فى الرواية أسهمت فى ضبط الإيقاع الصاعد نحو الاحتدام الذى ينتظم الرواية. فالجانب الخاص بعلاقتهم الخاصة الجميلة، تتوزع ومضاته الإيقاعية فى منتصف الرواية الأول، وهى تلك المومضات التى غدّت هذا الجزء من الرواية بالشاعرية، وخففت من حدة الإيقاعات الأخرى الناتجة عن ذكريات الاعتقال على سبيل المثال. أما الجانب الخاص بالأزمة التى تعرضت لها علاقتهما، والتى توجت بسفرها إلى كندا، فقد قام الراوى بتوزيعه فى النصف الأخير من الرواية، ليقترن بصعود إيقاع الأزمة التى أخذت تتراكم، كلما مضى البطل نحو نهاية رحلته فى القاهرة، وعودته إلى السويس.

كذلك تحتوى التقاطعات على زمكانيات خارج حدود زمكانية "القصة - الإطار" (مثل: المعتقل، قرى النوبة الغارقة الآن، مرسى مطروح، الإسكندرية)، وهى زمكانيات تحمل لغة وصفها - إجمالاً - إيقاعات مختلفة عن إيقاع الرحلة (القصة - الإطار)، حيث نشعر بأننا مغمورون - فجأة - فى أضابير حلم أو كابوس، بحسب طبيعة المجال الزمكاني الذى يعبر عنه الإيقاع، بنغم موغل فى الماضى، و / أو الشجن، و / أو النحيب، و / أو الفرح المفقود.... إلخ. كما أننا نلمس الكسر - أو التنوع - الإيقاعى، من خلال "الحوارية" التى تتجلى فى هذا التقاطع أو ذلك، فى اللحظة نفسها التى يكون فيها البطل غارقاً فى مناجاة نفسه، فى سياق سرد "القصة - الإطار". ومن ثم، فإن السارد - الراوى يوظف تقنية التقاطعات - أحياناً - فى إضاءة العالم النفسى لشخصيات أخرى غير البطل، أو شخصيات مجاورة له. بينما يركز فى سرد "القصة - الإطار" على رؤية البطل ومقولاته وأعماقه ومشاهداته ومشاعره إلخ. ففى نص التقاطع، يمكن لفتحى نور الدين أن يستبطن ذاته، وأن يكشف لنا عن أبعاد أزمته فى المعتقل، ورويته للوضع السياسى، وأن يلقي على عبد الخالق بأسئلته الحارقة: "هل أنا خطر على الأمن؟ هل أنا خطر على مصر؟ لم أحلم بالإضرار بأحد. أراجع نفسى بالليل، فلا أرى سوى أننى أردت الخير للجميع. أنا فى حقيقة الأمر معجب بعبد الناصر، أراه شهماً، وبطلاً من الصعبد، هل هو الذى وضعنا هنا؟ هل هو الذى يأمر بالضرب والتعذيب؟ هل تفهم أنت؟ اشرح لى أرجوك. اشرح بكلام غير الكلام الرصوص الذى يردده الزملاء الكبار، فهو كلام يزيد الأمر غموضاً بالنسبة لى" (ص ٥٢، ٥٣).

يشير هذا النص إلى إشكالية خاصة عاشتها شريحة عريضة من الشيوعيين المعتقلين فى سجون الثورة الناصرية. مشاعر هذه الشريحة كانت مع عبد الناصر، وشخصيته الكاريزمية المعبرة عن أحلام القاعدة الجماهيرية العريضة، مصرياً وعربياً، لكن علاقة أفرادها الهامشية بالتنظيمات اليسارية زجّت بهم إلى المعتقل، ليدفعوا ضريبة قاسية، ربما أدت إلى انسحاقهم معنوياً. ففتحت - الذى يمثل نموذجاً لهذه الشريحة من اليسار المصرى - لم يستطع الربط، وما كان له أن يستطيع، بين تعلقه بعبد الناصر، وبين اعتقاله وتعذيبه فى سجون نظامه الأمنى، ويعجز عن ربط الاثنين بمقولات الزملاء الكبار، وبنظريات القيادات اليسارية، حيث عمقتا إحساسه بالغموض. تلك المقولات والنظريات التى نضعها ضمن أزمة النخبة اليسارية فى تبعيتها الذهنية للأيدولوجيا الماركسية - على تعدد طروحاتها وشروحاتها وتجديداتها - فالتبعية الذهنية لا تنسحب، فحسب، على الانبهار بنموذج التقدم الغربى الرأسمالى، بقيمه الليبرالية والفردانية... إلخ؛ وإنما كذلك على تقيضه الماركسى - الشرقى والغربى - فكلاهما ينتمى إلى فقه التبعية، برغم الفروق الجوهرية فى ما بينهما<sup>(٣)</sup>.

إن بنية التبعية، هي بنية ينفصل فيها الإنتاج عن الاستهلاك. وبمعنى آخر، فإن ذهن التابع، سواء كان فردياً أو جماعياً، هو ذهن يتصور إمكانية سد الاحتياجات بنقل الحلول من زمن أو مكان آخرين، دون بذل مجهود في إيجاد هذه الحلول من الداخل. وعلى نحو يناسب هذه الاحتياجات. بل لعلنا نوغل فنقول إن هذه البنية الذهنية التابعة، هي بنية لا تدرك - أصلاً - احتياجاتها بمعنى، بقدر ما تستسلم لآخر يقدر لها هذه الاحتياجات، ويفرضها عليها<sup>(٢٢)</sup>، دون محاولة مقارنة الواقع ميدانياً، بين الفلاحين والعمال والفقراء والمهشمين والنبوذيين، أو محاكاة ما يكتنز به هذا الواقع وبشره من طاقات جمالية وثقافية واقتصادية واجتماعية.

لقد خرج عبد الخالق وفتحى من المعتقل، ولم يكونا من الأموات، لكن إيقاع الحيرة ظل يلزمهما. وكان لنى المصرى مع عبد الخالق، ولفريال مع فتحى، دور كبير فى اتزان حياتهما، لكن انسحاب ننى من حياة عبد الخالق، عمق أزمنته، وأجهز حتى على طاقته الإبداعية. فهو شاعر، على نحو ما يشير الراوى فى أكثر من موضع، وكان من الممكن أن يجد، دوماً، فى إخلاصه لمشروعه الشعرى قدرة فائقة على المقاومة، لكن "الشعر مهاجر مسافر فى الاتجاه المعاكس" (ص ١٤٤). وكان من البديهي أن يتحول فتحى - بعد تجربة المعتقل - إلى مستسلم تحت وطأة الظروف، لتسرقه "رغبة / ضرورة" السفر إلى الكويت، حيث الأموال التى لا يدرى أنها يمكن أن تحقق ما تبقى من روحه. وكانت زوجته فريال، مع بساطتها، أشد صلابة منه، برغم معاناتها، فى رفض فكرة السفر هذه.

تؤدى التقاطعات الوظيفية نفسها فى حالة سعيد؛ الشقيق الأكبر لعبد الخالق، حيث يسرد الراوى قصة انضمامه للثوار فى "القتال"، حيث كان للإخوان حصة فى نضال الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي حتى قيام ثورة يوليو (مع ملاحظة أن الراوى لم يشر إلى هذا التاريخ)؛ ربما ليقيم الراوى تعارضاً بين ماضى سعيد الإخوانى الوطنى من جانب، وانضوائه - فى السبعينيات - تحت راية الحداثة النفطية، ونمطها التدينى من جانب آخر، حيث سافر إلى الإمارات لمدة خمس سنوات، معتقداً أنه سافر حفاظاً على دينه (كبرى، ما العلاقة بين الحفاظ على الدين، وبلاد الخليج؟) فماد محشواً بدولارات البلاد النفطية، ويشيخوخة بدت عليه بفعل الغربة، ووزن ثقل، وروح ميتة.

الأمر نفسه بالنسبة إلى الشيخ حسين؛ الشخصية النبوية الصافية، التى يجنى وصف ملامحه وطباعه الفريدة، أشبه بمقاربة أنثروبولوجية، بجانب وصف ديموجرافيا القرى النبوية القديمة قبل أن تفرق، فى سياق سرد الراوى لذكرى رحلة عبد الخالق وحبيبته ننى إلى إحدى هذه القرى: " مع الشاى الساخن والخبز الجاف، تحدث الشيخ حسين عن حياته، رحلته طويلة مع النهر والصحراء، مع فراغ الليل والقمر الدوار. فى وباء الكويلرا، ماتت له الزوجات والنخيل والأبناء جميعاً، وبقي وحيداً فى البيت لا زرع ولا عيال. بقى وحيداً بين الجدران والأحجار. طلعت عليه شمس وأقمار وهو يجوب النوبة متردداً بين الحدود والحدود " (ص ١٢٣).

من الوظائف الأخرى التى تقوم بها تقنية التقاطعات: تحقيق الجدل والصراع مع الحاضر، حيث إن تقدير حجم التحولات فى الحاضر، وإدراك علاماته، وعنفه الرمزي، لا يتأتيان إلا بتقدير وإدراك ما فى الماضى من صور ورموز تتناقض - كلياً أو جزئياً - مع الحاضر، فى مفارقة تكشف لعبد الخالق - فى لحظة آتية - أن الماضى "كان زماناً غير الزمان، لو سئل فيه، لما تصور أن تصوير الأمور إلى ما صارت إليه" (ص ٧٢). فحيوية الأم فى الماضى (ص ٢٣)، تتناقض مع صورة الأم المريضة الراقدة منذ عامين (ص ٨٧ - ٨٩، ص ١١٢ - ١١٤). وأريج شجرة الليمون، وبهاء زهرها الأبيض، وعبق ثمراتها، وصورتها الياقة فى الماضى، لتصادم مع صورتها الميتة، حيث تختنق - الآن - بين العمارات الجديدة (ص ١٣٨ - ١٤٢).

لا ينفصل المكان عن الزمان في لحظة التقاطع السردى بين زمنين؛ فهو - على نحو أدق - تقاطع زمكاني (بتصور خاص لهذا المفهوم الباختيني). والزمان - كما هو ملاحظ - سابق على حدود المكان. فالزمان هو روح المكان، مثلما هو محرك الشخصيات والأحداث. كما أن المكان يحمل وشم الزمن، ويجسده علامته. إن الانتقال من لحظة حاضرة إلى لحظة ماضية، لا يمثل إحالة زمنية مجردة فحسب؛ وإنما هو - أيضاً - إحالة من مكان إلى مكان آخر، حتى لو كان المكان المضمن في التقاطع، هو نفسه المكان الذى لا يزال ماثلاً فى الحاضر. فمساحة التحول بين صورتيه، الآنية والقديمة، تضعه فى حالة صراع بين زمنين، وهى حالة تتمثل - باستمرار - فى ذهنية عبد الخالق فى فضاء حاضره.

إن القاهرة الحاضر، ليست هى القاهرة فى ذاكرة البطل. كما أن السويس بصورتها القديمة، المفروشة بالنضال، ليست هى السويس فى الحاضر الذى استشرت فيه القيم الاستهلاكية فى زمن الانفتاح، وهى نفسها القيم التى نزعّت من المقاهى روحها وعبقها، لتتحول إلى كازينوهات ترتادها نماذج بشرية جديدة، تحمل قيم الواقع الاستهلاكي. كذلك التحول الذى انسحب على أنماط العمارة، وسلوك الناس فى البيوت، والشوارع، والأسواق، وكذلك هجوم التلفزيون على المنازل، واستباحته لوعى الناس، وغيرها من علامات التحول التى أزاحت علامات المكان القديمة، واستبدلت بها قيم الحداثة الشائنة التى لا تقوم صلة بينها، والنظام الاجتماعى الذى ينتهى إليه الناس. وعندما يحمل الناس - لجملة عوامل داخلية وخارجية - منظومات من الأفكار، والقيم، لم تخرج من رحم التطور الاجتماعى الطبيعى، لا يبقى ثمة ما يدعو إلى استصغار الأمر؛ فمن رحم هذا الانفكك والتجافى بين الاجتماعى، والثقافى - بالمعنى العريض لمفهوم الثقافة - ستتناسل أنواع أخرى من الخلل فى البنى الاجتماعية، والثقافية، بل أيضاً فى البنى الاقتصادية الطبيعية، مما سوف يعرضها إلى تشويه مضاعف، ينضاف إلى تشوه الخلقة الأصلية، الذى نشأ من حداثة رثة، متخلفة، تابعة، شهدتها هذه البنى، دون تقديم مقدمات، وتمهيد أصول<sup>(٣٧)</sup>.

إزاء ذلك، لا يستطيع "عبد الخالق" أن يفعل شيئاً لعلق نفسه من برائن زمن الانفتاح وقيمه الاستهلاكية، سوى ممارسة لعبة "النوستالجيا"، لعبة الحنين إلى ماضٍ ذهبي، والعودة إلى "أيام حسن فيها الحظ، واستوت الريح من الشراع" (ص ٧٢)، لتكتشف - عبرها - ذلك الجانب المضي من الماضى فى ذاكرة عبد الخالق، المتقاطعة مع الواقع الحاضر، وهو الجانب الذى يمثل كسراً إيقاعياً لقاعدة - إيقاع الماضى الجهم، المتوحش، القمعي، المطارد.

مثلما تحميه هذه اللعبة الأسطورية من التلاشي، فإنها تدفعه إلى التمسك بالوطن، وبقاء المعانى التى ينطوى عليها طازجة فى وجدانه. ومن ثم، فهو يرفض فكرة السفر خارج الوطن، ليس بالنسبة إلى نفسه حصراً، أو بالنسبة إلى صديقه فتحي خصوصاً، أو بالنسبة إلى أخيه سعيد سابقاً، بل يرفضها - من داخله - مطلقاً، فقد مثلت فى ذهنه أزمة وطنية، بوصفها ظاهرة شاعت فى المجتمع المصرى، منذ مطلع السبعينيات فى القرن الماضى، لجملة عوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية وعسكرية، وأضحى ضبطها أو إيقافها مستحيلًا. ولذلك، لم يستطع عبد الخالق إنشاء فتحي عن رغبته للسفر إلى الكويت، فحاجة صديقه إلى السفر تزداد، والعرض لا يزال قائماً، والظروف الاقتصادية تتوحش، والعيال تكبر، وتكبر معهم احتياجاتهم ولوازمهم.

يشخص الراوى إحساس عبد الخالق وأسلته، قائلاً: "تلك الرغبة الفاسدة المفسدة فى السفر بحثاً عن المال، من زرعها؟ وكيف تنمو هكذا فى كل مكان؟ من الذى سيبقى إذن؟ الكل يرغب فى السفر، ويتحایل عليه. ومع ذلك، لازالت الشوارع مزدحمة، ومازالت المدارس تقذف بالأولاد فى الفسح، وكأنهم قطمان غير مهذبة وغير مرعية. أين البيت؟ أين الوطن؟" (ص ٦٥).

إن ظاهرة السفر إلى البلاد الخليجية، حيث أموال النفط، وقرص العمل، والكسل، والاستهلاك بلا إنتاج، تمثل واحداً من أبرز ظواهر المجتمع المصرى ومتغيراته، خلال العقود

الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وأكثرها تأثيراً في استشراء نمط الاستهلاك، وقيم السوق، وتغذية مجتمع الانفتاح بعناصره البشرية الأساسية. فلم تكن أموال النفط مجرد أموال، إنما تضمنت - أيضاً - منظومة القيم الاستهلاكية التي تبنتها مجتمعات الخليج النفطية، والتي قصّدت غرسها في العاملين المصريين بوسائل وطرائق متعددة. وقد حاولت السعودية - بعد هزيمة عام ١٩٦٧ - أن تقدم حلاً إسلامياً سلفياً، لمعضلات الوطن العربي، واهتمت بتصديره إلى مصر، على وجه الخصوص، عبر قنوات عدة، مستغلة لحظات الانكسار، وأقول المشروع القومي، ورحيل جمال عبد الناصر، وهجمة ملايين المصريين للعمل بالسعودية، وكثير من بلاد الخليج. وقد نجحت في استقطاب عدد كبير من الكتاب والصحافيين والمفكرين المصريين، لتسويق هذا الحل (تطول القائمة بما لا يتيح حصر أسمائها، أو معرفتها جميعاً). ولعل كتاب محمد جلال كشك الموسوم بـ "السعودية والحل الإسلامي" - الذي صدر في مطلع السبعينيات - أبرز مثال على نجاح هذا الاستقطاب، حيث حاولت السعودية تصدير نمط التدين السعودي، الذي لم يعرف المجتمع المصري - شعبياً ورسماً - مثيلاً له في التاريخ. وللأسف، فإن المناخ الاقتصادي والسياسي المصري - بعد حرب أكتوبر - تشرين الأول، عام ١٩٧٣ - كان متهيئاً تماماً لمناقشة هذا النمط، وتلك التحولات.

ثمة أمثلة نموذجية في الرواية على هذا التوق الحميم إلى "الكان - الوطن"، بقيمه، وعاداته الراسخة، وتاريخه، وجمالياته، وطقوسه، وأسطوريته. لكن هذه الأمثلة تنطوي - أيضاً - على وعى واضح بتحوّلات المكان التي انتشرت كالجراد، لتلتهم معانيه ودلالاته القديمة. وبرغم ذلك، فإن عبد الخالق يتمسك به، ليس لأنه قادر على العيش فيه، والتكيف معه، فحسب؛ بل - أيضاً - لأنه قادر على الحفاظ على هذه المعاني والدلالات القديمة حاضرة في وعيه، ولأنه قادر على خلق صور أسطورية للمكان في ذهنه، تكبح جماح تحولاته المفزعة، وتقاوم علاماته الجديدة الزائفة.

يكفي أن ننتخب ثلاثة أمثلة فقط، تتحرك - بشاعرية - بين تاريخ المكان وحاضره، عاله الأسطوري وواقعه، لنستخلص منها - في النهاية - عددًا من الدلالات المتصلة بمنظور عبد الخالق للمكان، وبحالة التناقض الطبيعية التي تحكمه في الواقع الحاضر:

١- "لم تعد الجلسات ممتعة كما كانت. في وقت من الأوقات، كانت هذه المقاهي الصغيرة عالمًا مستقرًا راسخًا، تصب فيه المدن ما تحتويه من قصص وأساطير، لكل مقهى طعم وطابع يرتبط بجزء من الواقع الحقيقي الذي عاش يتكلم عنه ولم يدخله. مقاهي القاهرة: الأزهر، والחסين، والجمالية، وممرور، هي - في الأصل - مؤسسات راسخة ترتبط بالتاريخ والتقاليد القديمة لم يعد لهذه الأماكن سحرها القديم. لقد هاجمها الزبون الجديد، قبل أن يهاجمها، أو يهددها، البوليس. الزبون الجديد قلب الغرز إلى بوتيكات. يحب مقهى قديمًا في حي الأزيمين، وعندما زاره أخيرًا، وجد على المدخل فترينة تقدم سندوتشات الكبدية، فتختلط رائحة زيت القلي، برائحة الدخان العبيقة. كانت بعض هذه الأماكن تحمل له معنى خاصًا من السلام ( ) خاصة عندما يجلس وحيدًا، ويشرب الشاي على مهل، خمسة كراسي، أو عشرة، ثم يتلوها بكوب من الشاي، ليخرج بعدها فيجد أن المدينة وقعت معه صلحًا منفردًا، وصارت كل حروبها لا تعنيه" (ص ١٠، ١١) (١).

٢- "يحب السويس، فقط لو أبعدوه عن الميدان ومبنى المحافظة والقصر، لو أبعدوا عنه البوتيكات الجديدة والميكرفونات والمجمعات السكنية التي خرجت قبل أن يسكنها الناس. يحب السويس، لو أعادوا لها معناها؛ اتساق "الكيانين" مع البيوت القديمة، والكازينو الخشبي البعيد. يحب السويس، لو عادت الفراندة الكبيرة التي تطل على الخليج، والشاعر أمل دنقل في الليل يروى شعره في ظلام الفراندة، وجهه مثل جبل عتاقة، وقامته مثل حبال السفن، لو أعادوا الناس كما كانوا بدون القمصان الملونة، والأكماس المشمورة، والشعر المصقوف، والبنطلون المحزق، والمشية المخملية، ( ) يحب الرجال، والبحر قبل أن يلوثه التجهيز والأكاذيب والآمال المحيطة. يحب

الشوارع كلها، قبل أن تنهشها فئران القذارة والصوص الجدد. يحب المد والجزر في القمر تحت جبل عتاقة في ليالٍ ذهبية ولن تعود. يحب الأربعين، والحلقة، وسيدى الغريب، وكراسى المقهى الدهونة باللون الأخضر" (ص ١٣، ١٤).

٣- "ما زال للبيت معنى وصورة في ذهنه، صورة خضراء بها فلاحون يعملون في حقل، وعمال يخرجون من مصنع، وأسطوات يعملون في ورش تقع في حارات رطبة ونظيفة، وتلاميذ ينتظمون في صفوف دراسية، لم يعد يرى هذه الصورة. تحيط به تراكيب جديدة مشوهة، يتوسطها التليفزيون الذى لا يكف عن الإرسال، يخطف الأبصار والعقل بتداعيات الصور ووميض الألوان، يتكلمون فيه عن مصر غريبة، مصنوعة من ديكورات ملونة، وأنوار كاشفة، وصبية وفتيات يتمايلون في خلاعة، ويردون اسم مصر في أناشيد وطنية تتميز بالرقاعة" (ص ٦٦).

إن إدراك قوة التحول الحديدية في المكان، واستحالة عودته إلى صورته القديمة، تمثلان الثنائية التي يحتشد بها وعى عبد الخالق. ولا سبيل لاختراق هذه الثنائية، إلا بأسطورة المكان القابع في الذاكرة، ليظل الحنين الطفولي إليه فعلاً مسلحاً بدروع واقية من هجمات المكان "الجديد - الشائه"، وحالات دون اختراق "علاماته - رصاصاته" لصدر البطل المحبط الذى لا يجد مناصاً من الاحتماء بذاكرة المكان الصافي من الزيف.

إن الذاكرة، من حيث هي بقاء صور الماضى متقاطعة مع مدركات الحاضر (بدرجات مختلفة من الاستبدال والتحرك) في تناسج واختراق متبادل بين التذكر والإدراك، تقلص - في حدس واحد - لحظات متعددة من الزمن<sup>(١)</sup>. وليس بوسع البطل لتعتق نفسه من أسر عدم امتلاكه للرغبة والقدرة على الحلم، سوى الانتصار لفضاء الذاكرة، فليس ثمة ما يؤكل عليه في فضاء الحاضر، أو ما يمكن الرهان على عودته مستقبلاً. ولذلك، فإن الماضى، وحده، هو مدار التقاطعات، إذ لا نلقى تقاطعاً واحداً يتماس - زمنياً - مع الحاضر، أو يعبر إلى المستقبل، أو يستشرف الآتى، أو يسبح في فضاء التخيل، أو ينتقل إلى مستوى مكاني أو حدثي مغاير، في إطار اللحظة الزمنية الحاضرة نفسها، مثلما نرى في روايات أخرى<sup>(٢)</sup>. الماضى - فحسب - هو محتوى التقاطعات في رواية "زهر الليمون". كما أن الراوى يعتمد الماضى في استهلال الجمل، خصوصاً الفعل "كان" الأسطوري، وهو موتيف حكاثي، يقارب به محتوى شكل القصص الشعبي، ويلائم وصف رحلة البطل المركبة في الحاضر والماضى، ويساير الخط السردى الغائم، واللغة المثقلة بهم البحث عن التحقق المستحيل.

في المقابل، تختفى أفعال الحضور (المضارع)، برغم وجود بعضها، لكنها تؤول إلى الماضى من خلال بعض الصيغ النحوية والعلامات اللغوية الدالة على الماضى. وعلى الجانب الآخر، تختفى أفعال المستقبل من الصياغات الفعلية للسرد اختفاءً قاطعاً، موازاة لغياب الاستشراف والتطلع، الأمل والحلم بالآتى، فالبداية جهمة والنهاية أكثر جهامة، وأقصى ما يستطيع عبد الخالق فعله، ويتجاسر على تحقيقه، هو أن يقرر - بصعوبة - بعد لحظة، أو لحظات، القيام من الفراش، والنزول بقدمه اليمنى لا اليسرى، ربما ليقطع أى مبرر لذاكرته في اندفاع ذكريات يسارته التي تحيله إلى هوة عميقة من الكآبة والأحزان، حيث ذكريات السجن، والاعتقال، والرفاق الأدعياء، وسقوط الحلم في العدل والخلاص. كذلك لا يستطيع عبد الخالق أن يحسم سيناريو المستقبل، لمسافة تتعدى أرنبه أنفه، أو تتخطى حدود ظله. إنه - فحسب - يقرر السفر، أو الذهاب إلى ميدان، أو مقهى، أو زيارة صديق، وهو مع كل هذه القرارات، مستلب مغترب، يسافر دون سفر، ويتعنى دون وعد، ويصل دون وصول.

#### ٤-

يبدو "الراوى - السارد" - ابتداءً من السطور الأولى - واعياً بأهمية بناء علاقات محكمة بين خطى السرد اللذين يشكلان معاً معمار الرواية، ليهيئ القارئ - منذ البداية - لاستقبال إيقاع الحالة المركبة التي سيمضى بها عبد الخالق جوالاً في زمكانية القاهرة والسويس، حاضراً وماضياً،

وليؤكد حتمية الارتجاع إلى الماضي في أية لحظة. فعبر ثلاث فقرات متتالية في مفتتح الرواية، يعقد الراوى أصرة متينة بين الرحلة الدائرية التي سيقوم بها عبد الخالق من السويس إلى القاهرة إلى السويس من جهة، وبين المطاردة اللاهثة التي سيقوم بها الماضي في ذكرة البطل أثناء رحلته من جهة موازية:

١- "صارت الوحدة شرنقة كاملة الغزل، غطاء سلحفاة عجوز، الرأس يخرج ويدخل، يرى الضوء، يسمع الأصوات، يلامس الناس والأشياء، ثم تعود الرقبة البهضاء الرخوة إلى داخل غطاء السلحفاة القديم" (ص٦٧).

٢- "اليوم خميس وغداً جمعة. اليوم يسافر إلى القاهرة" (ص٧).

٣- "أنا لا أنكش الماضي. هو الذي ينكش نفسه. هو الوحيد الذي يسكن معي هنا. هو الوحيد الذي يدخل معي تحت غطاء السلحفاة بلا استئذان، تحت الجلد وفي العروق. لم يبتكر أحد بعد طريقة للخلاص من الماضي. في وجهك وفي أطراف أصابعك، هو الذي ينكش نفسه، ويفرض صحبته بلا استئذان" (ص٧).

تطرح الفقرة الأولى أسطورة كثيفة الرموز لإيقاع الحياة اليومية التي يعيشها عبد الخالق، ذلك الذي يشبه الإيقاع البيولوجي لحياة السلحفاة اليومية، والذي يتخذ شكل الخروج والدخول اليومي، من وضع التشرنق والوحدة - بكهفها المظلم الحجري كغطاء السلحفاة - إلى الخروج الضروري للامسة الحياة، بضوئها وأصواتها وهوائها. ثم العودة إلى وضع التشرنق مرة أخرى، مثلما تعود السلحفاة إلى غطائها الذي يحميها من الأخطار والموت، ويحقق لها البيات والسكينة، والراحة من عناء اليوم، بأضوائه وأصواته وضرورة ملاسته. هذا المعنى نفسه الذي ينسحب على عبد الخالق. فبرغم ظلمة الوحدة ووحشتها، فإنها تحميه من أعباء التناحر اليومي، وتحمي وعيه من الانفجار، وتصد عنه أى خطر، أو أية مطاردة.

لكن الفقرة الثانية تحيل الصورة الرمزية إلى مجال واقعي أكثر تحديداً (يظل واقعياً في علاقة مشابهة بالطبيعة البيولوجية للسلحفاة) يتمثل هذا المجال، في الرحلة - الزيارة التي سيشرع عبد الخالق في القيام بها اليوم وغداً (خميس وجمعة)، والتي تأخذ شكل الدوران، أو الخروج والدخول، من نقطة تبدأ من حجرته في السويس، وترتد إليها، قاصداً مداره حول القاهرة، للاحتكاك بجدران أمانها، وبثرثرة ناسها، وبمرافق ذكرياته فيها، وحتى بمشاحناتها: "من أجل هذه المشاحنات الحمقاء ترك القاهرة، وحاول أن يستكين في السويس. ومن أجلها - أيضاً - يعود في زيارات خاطفة، في حلقة مفرغة من العذاب وتعذيب النفس" (ص٥١). بل تدفعه عاداته القديمة، برغم بساطتها الشديدة، إلى هذه الزيارة: "من أجل هذا جاء إلى القاهرة، من أجل أن يقرأ الجرائد مبكراً في سيدنا الحسين، عادة قديمة تمتد إلى أيام كان يشعر فيها بأنه يضع يده على نبض قلبي حبيب" (ص٧٧).

تلك هي الحالة التي ظل عبد الخالق يمارسها طوال السنوات الأربع التي قضاها بالسويس، حيث لم يخفت حضور القاهرة في حياته، فهي "غول يأكل الأيام، ليس شوقاً إليها يشواق، وليس حباً في نهارها، أو ليلها، أو ناسها الذين كانوا" (ص١٣). إنها فكرة مراوغة، تستلهم من مفردات الأسطورة قوة إيحائية (غول يأكل الأيام)، ينفي بها الراوى إرادة البطل، واختياراته الطوعية، ليؤكد منطق القسر والإجبار الذي يحكم علاقته الشهرية بالقاهرة، وهي نفسها اللعبة التي يمارسها الراوى في تأطير علاقة عبد الخالق بماضيه.

ففي الفقرة الثالثة، يستكمل الراوى تشييد العلاقة المتضاربة بين خطي السرد الروائي، مشيراً إلى أن عبد الخالق لا يعيش وحده داخل غطاء السلحفاة، إنما يسكن الماضي معه، يدخل ويخرج معه، يلزمه ملازمة الدم في العروق، أو الروح في الجسد. الماضي الذي يعبر المسافات، بلا قياس، وبلا منطق، كأنه كائن خرافي.

لكن الراوى الذى يروى بضمير الغائب (هو)، ينزع نفسه، فجأة، محدثاً توازيه نغمة إيقاعية جديدة، واضحة، إذا استقبلنا تحول الضمير ثيرياً، أو ارتأينا فى تحوله التفتاً دالاً. فى الحالين، يترك الراوى البطل، ليروى - بنفسه - مونولوجه الخاص بضمير المتكلم (أنا)، ليفلسف علاقته بالماضى، ويكشف عن صحبته القسرية، حيث يلزمه تحت غطاء السلحفاة العجوز، ليفسد عليه صفاء وحدته. إنه الزمن البادى فى الوجه، والشاعر، ويسكن تحت الجلد، ويسرى فى العروق؛ فلا ملاذ منه إلا إليه.

إن عبد الخالق يدفع عن نفسه تهمة التواطؤ مع الماضى، قبل أن يبدأ رحلته. فالراوى يريدنا أن نُقَرَّ حاله المازقية التى سيعيشها باحتدام صاعد، كلما خطا خطوة من خطوات رحلته. فالذاكرة لا تتبع إرادته؛ تقصد إرادة الاسترجاع الحر فى الذهن، بالصورة التى تقوم عليها رواية "تيار الوعى" - على سبيل المثال - فى الدعاى غير المنطقى للصور كما هى فى الذهن، أو فى الذاكرة؛ وإنما بسلطة العلاقة المفروضة قسراً، والتى تؤسس لعملية ملاحقة الماضى للبطل، وتسوِّغ كيفية توقع عدد كبير من التقاطعات نصياً، فى سياق رحلته إلى القاهرة، وتسهم فى تأسيس إيقاع الرواية، بتنوعاته المختلفة، وتشى - كذلك - طوال الرحلة، بمحنة عبد الخالق فى شرنقة وحدته، داخل غطاء السلحفاة العجوز: "وحدة النفى والسجن، وحدة أمام حاضر غامض، وعالم بعيد قديم كان" (ص ٦).

يعيد الراوى استثمار طاقات المفردات الأسطورية فى تكريس هاجس القسرية، وإيقاع المطاردة، والغموض، ولا إرادة البطل، فى علاقته بالماضى والحاضر، مثلما يستثمرها باعتبارها مصدات لحماية الذات من التلاشى والضياع؛ فهى تلبي حاجة الإنسان الدائمة لفهم العالم، أو دفع غموضه، حيث لا يؤدى المنطقى، والسلمى، إلا دوراً ضئيلاً فى حياتنا اليومية الحميمية، وحيث إن ما نعرفه عن طريق العقل وحده، إنما هو قليل جداً، بالقياس إلى ما نؤمن به، أو نفترضه. إن كل شئ فى دواخلنا لم تصهره المعرفة العقلية، إنما ينتمى إلى الأسطورة، التى تمثل الدفاع التلقائى عن النفس فى مواجهة عالم عدائى، وغير مفهوم. إنها محاولة للهروب من انعدام القدرة، الذى هو قَرُّ الإنسان المضل - منذ الأزل - فى عالم غامض، متحول، متناقض. وبذلك، تستمر مفردات الأسطورة فى أداء دورها - القديم - فى تحرير الروح من عبء القلق الساحق، وتحرير الذهن من الانفجار والتشظى<sup>(٣٧)</sup>.

لقد خُلِقَ الإنسان صانعاً للأسطورة، ولعالم الرموز. فلم يكن من الممكن أن يقف مستسلماً لعجزه عن فهم الظواهر الكونية المثيرة والغريبة. فلا مفر له، لكى يشعر بالطمأنينة، من أن يجمع الأشتات فى وحدات فكرية مؤتلفة. كان لابد له، لكى يقتنع بسر وجوده فى الحياة، من أن يخلق، بفكره وشعوره، عالماً تقترب فيه الأشياء المألوفة من الأشياء المجهولة، القريبة من البعيدة، الحقيقية من المصنوعة، الراسخة من الطارئة، لتتناقض فى وحدة من العلاقات. فإذا تعارضت الأشياء إلى حد وصولها إلى التناقض الذى لا يسمح باجتماعها، فإن الإنسان خُلِقَ قادراً على أن يجمعها فى نسيج من العلاقات الذهنية، والروحية<sup>(٣٨)</sup>.

سيظل الإنسان الحديث طراحاً للرموز ولمفردات الأساطير، ليكف شفرات الغموض الذى يحكم عالماً، كلما استجدت فيه تحولات مفزعة، وظواهر غامضة ليست معدة للفهم الجاهز. إن ذاكرة الإنسان - بمعناها الجمعى - تحتشد بالآلاف الرموز والأساطير، هى غرسه من قرون خلت، وهى رصيده المتحرك معه فى الحياة، وهى أثمن ما سيورثه للأجيال التى تاتى. إننا لا نحتاج إلى أن نخترع، على نحو مصطنع، فكرة الحياة البدائية التى أنشأت الأساطير، بل يكفيها - فحسب - أن نستعيد انطباعات طفولتنا، ونظرتنا - أطفالاً - إلى العالم<sup>(٣٩)</sup>.

إن وجود عبد الخالق فى وضع مازقى، فى برزخ التحولات بين الماضى والحاضر (البعض يرى - فلسفياً - أنه ليس ثمة حاضر، إنما هناك ماضٍ ومستقبل فحسب) يدفع الراوى إلى تنظيم المفردات الأسطورية فى السرد الروائى، وهى المفردات التى لا تنتمى إلى أسطورة بعينها، وإنما



تمثل شذرات من أساطير عدة، متموقعة في التاريخ الثقافي العربي<sup>(١)</sup>. تشكل هذه المفردات نفسها إيقاعاً يضفي على اللغة سحرية الرموز الأسطورية، ويعكس تصورات البطل إزاء حاضر غامض، وعالم بعيد قديم كان. فهو يرى زيارته الشهرية للقاهرة "غولا"<sup>(٢)</sup> يأكل الأيام، و"وحشاً" يسد الحلق. ويدرك أن "سر النسيج السحري الذي يدمج اللحظات والساعات مبذول متاح" (ص ٣٤)، لينتقذه من فخاخ العدمية والانفصال. ويرى الإرسال التلفزيوني الذي لا ينقطع "وحشاً أسطورياً يزور المدينة كل يوم" (ص ٦٦)<sup>(٣)</sup>، ليزحها زحاً بالآلاف الصور يومياً، تحقق ملايين الناس بآلة الحقن المرئي، ليخضعوا تحت وطأة استسلام لذيق، وإغراء لا يقاوم، لا وقت فيه للتفكير، والتمحيص، والفهم، والتردد النقدي<sup>(٤)</sup>، وإدراك حقيقة زيف محتوى شكل الصورة المرسلة، الذي يتناقض مع محتوى الشكل الجمالي والفكري والروحي للجماعة<sup>(٥)</sup>. ليس هناك ما يمكن أن يحصى وعى هذه الجماعة من السقوط في شرك الخداع المغري، حيث تنهار ملكة التحوط، ويتحول وعى الناس إلى مجال مستباح لكل أنواع الاختراق التي تتكفل التقنية بهندستها وصناعة أسباب الجاذبية إليها. وأخطر نتائج ذلك، أن تتحول الآلة الإعلامية الرثية (التلفزيون) إلى مؤسسة تربوية، وتعليمية، تقوم - وظيفياً - مقام الأسرة، والمدرسة<sup>(٦)</sup>.

تحتشد رواية "زهر الليمون"، إذن، بالمفردات الأسطورية، التي تعمل اللغة السردية على توظيفها رموزاً دالة، ذات صياغات محولة سردياً. وليس في وسعنا إحصاؤها، فالرواية زاحرة بالجبال، والأشباح، والغيلان، والتئين، وأشجار الكافور والسنط والتين الشوكي، ويقع الظلام، والأضواء، والألوان، وطقوس الطفولة، والأحلام، والعوالم السحرية - إلى آخر هذه المفردات التي تتخلل النسيج السردى، لتخترق الواقع بطاقتها الخيالية، وترتبط بين الدلالات الاجتماعية والسياسية والقيمية من جانب، ومخزون القيم والذكريات والشخصيات والأحداث والصور في ذاكرة البطل، من جانب آخر، ليتحول الواقع - في النهاية - إلى أسطورة، والأسطورة إلى واقع، والرواية إلى أسطورة واقعية<sup>(٧)</sup>.

مع أولى خطوات عبد الخالق، متجهاً إلى محطة السفر بالسويس، حيث يسلك طريقاً تريبياً مختصراً يؤدي إلى المحطة، تتراعى على جانبيه نبات التين الشوكي المجوز، بزهره "الحمراء" الكبيرة. يصرخ عبد الخالق من أعماقه، لعله يتم رحلته دون أن تطارده أشباح الماضي:

"الذهب عني يا أشباح، يا سنوات من هباء. اصعدى واستقرى هناك، وسط أدغال التين الشوكي. اخطئي دماء الخيوى القديم بستانر العنكبوت، أو ادفعي في حلقى بزهره التين الحمراء، أو بثمرة التين ذات الشوك نفسها. فقط لا تتركيني أسيراً، أنهش نفسي بالنكش والتقليب" (ص ٢٠).

برغم شبحية هذا المونولوج، وامتلائه بنغمة ميلودية صارخة، تغضى إلى حالة إنسانية متمزقة ومأزومة، وبرغم احتشاده بمفردات أسطورية ترمز إلى عنف الماضي، ووجوده القار في أعماق عبد الخالق، فإننا لا ندعن تماماً لهذه الدلالات التي تدفع البطل إلى الهروب من جلده؛ حيث إننا نكتشف أن عبد الخالق يبحث في هذا الماضي عن حقيقته، وعن وجوده، وعن جماله ونبله، مثلما حاول أن يتعرف إلى نفسه، في بداية الرواية، عبر المرأة، وفي النهاية، عبر أثاث الغرفة القليل. إنه إزاء حاضر غامض يزداد جهامة. ومن ثم، فهو يدافع عن ذاكرته، دون أن يتورط في قسدية التواطؤ معها. إنه نوع من الحنين الذى يغذى نفسه تلقائياً. لكن المفارقة - حقا - هي أن هذا الحنين لا يولده سوى تحول الحاضر الذى يرفضه هذا الحنين. وحتى الجانب القمعي من الماضي، فإن نسيانه لا يتأتى، إلا بحيوية تذكره، ودفعه عن النفس لا يتحقق، إلا بلامسة أطرافه، أو الغوص فيه.

إذا كان الراوى فى "زهر الليمون" يقوم بأسطورة واقع البطل، الذى يتضمن ذاكرته فى الوقت نفسه، بهذه الصورة المراوغة، متداخلة الخيوط، التى تأخذ شكل المطاردة والهروب، أو الهجوم والدفاع، بين البطل والماضى الملتهم - قسرياً - مع الحاضر، ليجترحا - سوياً - وحشية

الذكريات ووحشية التحولات في آن، دون أن تستهدف هذه الصورة - في تحليل محتواها العميق - الهروب، أو التنصل، منهما، فإن أوراق الروائي نفسه (علاء الديب)، وهى سيرة ذاتية قصيرة تجمع بين المضمون السيرى والنوع الروائى، معنونة بـ "وقفة قبل المنحدر"، من أوراق مثقف مصرى ١٩٥٢ - ١٩٨٢<sup>(٧)</sup>، تطرح - بوضوح - فكرة أن فقدان الذاكرة يمثل المشكلة الأساسية لمثقف العالم الثالث - الذى يشخصه عبد الخالق، بامتياز، فى "زهر الليمون" - حيث يشير الراوى إلى "لحظات حياتنا المفككة" (ص١٢)، بينما الإنسان المتحضر هو من يبقى تاريخه حياً" (ص١٢). ويشير إلى كلمات كاتب كوى: "نحن لانعرف المدنية، لأن التمدن هو القدرة على ربط الأشياء بعضها ببعض. إننا ننسى الماضى بسهولة، وننغمس كثيراً فى الحاضر" (ص١٢). وعلى هذا النحو، يبدأ النص، وينتهى، بالتركيز على مفهوم الذاكرة: "ذاكرتى حياتى، أدافع عنها وكأنها حريتى. ذاكرتى للوجه من حولى، لنفسى، للمواقف، للأحداث، ذاكرتى لأيام ولليالى، للشمس والقمر.. لتبديل الفصول والأحوال. ذاكرتى لمرض والمحنة، ذاكرتى للضوء، وظلام الهاوية. ذاكرتى: حريتى، عذابى، أتمسك بها، وتتمسك بى. مع ذاكرتى، أحارب.. آخر معاركى، وفيها لا أقبل الهزيمة" (ص١٨): "أريد أن أتماسك، أن أحتفظ بالحس والبصر والبصيرة، لا أريد أن أقترّب كثيراً من حافة المنحدر. الذاكرة الحية، قضيتى من البداية إلى النهاية. الذاكرة المشتركة لى ولك، لنا معاً. الذاكرة الحية هى العاصم، اللاذ الوحيد للفرد، وللشعوب. ذاكرتى حياتى، بها أحاول الخروج من الدائرة الجهنمية" (ص١٥٥ ، ١٠٦). والكتاب - السيرة الذاتية، يمثل - منذ عنوانه - بحثاً عن زمن مفقود، مسرود فى صورة ذكريات مبعثرة، بلا وحدة تعاقبية، حيث يحاول الراوى أن يرصد التحولات التى أصابت المثقف المصرى منذ بداية العصر الناصرى: ١٩٥٢، شذرات من الحياة الخاصة (التي تتعاس بأدب الاعتراف)، أحداث تاريخية أثرت على الوجدان القومى، وأخرى شرخت الشعور بالمواطنة والانتماء، الإفصاح عن نمو الاكتئاب فى نفسية مأزومة<sup>(٨)</sup>.

نستطيع أن نزع - باطمئنان - بأن "زهر الليمون" - الرواية، تمثل موازاة سردية روائية لـ "وقفة قبل المنحدر" - السيرة الذاتية. بل إن عبد الخالق فى "زهر الليمون" هو نفسه الشخصية الروائية - البطل المعضل، الموازى لعلاء الديب فى "وقفة قبل المنحدر". لا ينهض هذا الزعم - فحسب - على تقاطع العملين؛ الرواية والسيرة الذاتية، فى نقاط أساسية، وقضايا مشتركة، تكاد تكون واحدة (أزمة البطل المعضل، الاعتقال، أخطبوط التحولات، موضوع الذاكرة، الهجرة إلى بلاد النفط، التخلف، أزمة اليسار، أزمة الديمقراطية والمواطنة، هزيمة عام ١٩٦٧)، بل - أيضاً - على كون الشخصيتين المحوريّتين ينتميان إلى المدينة نفسها (القاهرة)، حيث قضى عبد الخالق طفولته فى حى الدقى القديم، قبل زحف حدائق العمران الشائه، بينما تردد علاء الديب لسنوات على سياسى وفنان عربى يسكن فى حى الدقى (لم يذكر اسمه، لكنه يفسح عنه فى شهادته الملحقة برواية "أيام وردية"؛ إنه الروائى الأردنى "غالب هلسا"<sup>(٩)</sup>) كما أنهما عاشا بين السويس والقاهرة، يرصدان هزيمتهما، وتحولاتهما، ويبحثان حنينهما إلى علامتهما القديمة:

"أبحث فى القاهرة عن حى قديم، عن زقاق رطب، عن وجه صديق، ولكن مدينتى أصبحت غريبة" (وقفة قبل المنحدر، ص٨٦). "هل تحمل له الأيام شربة ماء؟ أم أن أمامه صحراء ورمالاً؟ القاهرة صامتة لا تجيب. نوافذها موصودة غامضة، ترد الأيدى الممتدة نحوها فى سؤال ورجاء، وهو يدب فى طرقاتها فى وهن لا يسمع لخطواته وقع، وليس فى روحه نشيد" (زهر الليمون، ص١٠٢). "كنت أحب مدينة السويس جداً، خليجها، وشاطئها، وشوارعها القديمة. فى هذه المدينة شئ وكأنه خليط من أرض بحرى والصعيد، كانت السويس - بالنسبة لى - مدينة فريدة، كأنها قلعة، قوية آمنة، تحضنى شوارعها، كما تحتضن المدينة جبالها العتيقة. بدأت فيها كتابة أول سطور من رواية لم أنته منها أبداً، وظلت سطورها الناقصة تذكرنى بالسويس، وتشدد أحلامى الغامضة إلى هناك.. ولكننى لم أذهب إلا بعد أن حدث ما حدث، دخلتها ذاهلاً. بعد الهزيمة، لم أجد المدينة، ولا الناس. النوافذ المخلوعة والشاطئ ملئ بالبلياقيا. النخل محروق والشوارع خالية مقلوبة العربات - التى كان يسهر حولها شباب السويس يأكل سندوتشات الصورنياق والسريديا وحيوانات بحرية مليئة بالشطة والطحينة - مضروبة فى مكانها ومحروقة

( ) تداخلت شوارع المدينة، وتحولت حوارها إلى أكوام من الطوب والتراب والأثاث المحطم وجبل عتاقة يطل على المدينة كلها من بعيد، تضرب فيه أشعة شمس حارقة، يتسلقه دخان وغبار لم يهدأ بعد" (وقفة قبل النحدر، ص ٨٢ - ٨٣).

لا تخلو هذه الموازنة بين العاملين (الرواية والسيرة الذاتية) من فروق جوهرية؛ حيث يطرح العمل السيرى قضية التبعية الذهنية للغرب بصورة جلية وواضحة، بينما لم تكن ضمن نطاق العمل الروائي. ولعل أبرز هذه الفروق، يكمن في سفر "علاء الديب" - بالفعل - إلى الخليج (لم يذكر اسم البلد بالتحديد، ولم يصرح بأسماء الشخصيات الحقيقية التي التقاها هناك)، وقد أوضح مشاعر القلق والتوتر التي انتابته في هذه السفرة القصيرة، التي قصد بها العمل في إحدى المؤسسات الصحفية، كما أبرز الضرورة الطاغية التي دفعت إلى السفر. بينما - من جانب آخر - يحافظ "علاء الديب" على مبدأ بطله "عبد الخالق" - الذي يسكن في حناياه - الخاص برفضه لفكرة السفر رفضاً مطلقاً؛ حيث يستمسك عبد الخالق برائحة الوطن، وبيقائه في خندق المواجهة - وإن كانت تبدو مواجهة منزوية وفردية - ضد التحولات التي تعرضت لها مصر في السبعينيات، برغم الظروف الصعبة التي لاحقتة؛ فهو بلا بيت، وبلا زوجة، وبلا دخل كريم، فضلاً عن اندفاع الشخصيات الأخرى نحو خيار السفر، كشقيقه سعيد، وزميله مصطفى الكردى، ورقيقه فتحى نور الدين، الذين سافروا إلى الخليج، بل حتى زوجته السابقة منى المصرى التي هاجرت إلى بلاد الشمال (كندا).

نستطيع أن نخمن أن الاختلاف بين زمنى كتابة العميلين يُعدّ علة هذه الفروق. فزمن كتابة "زهر الليمون"، وربما زمن التفكير في كتابتها، يبدو سابقاً على زمن كتابة أوراق السيرة الذاتية. ولعلنا نلاحظ إشارة علاء الديب، في السيرة الذاتية، إلى أنه "كان" قد بدأ كتابة أول سطور من رواية، إبان وجوده في السويس، وأنه لم ينته منها، ولنا أن نتصور أن هذه الرواية هي "زهر الليمون"، التي تدور أحداثها في زمن ينتهى إلى وجود البطل في السويس. بينما يتحدد زمن أحداث السيرة بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٨٢. ونعتقد أن زمن أحداث الرواية يسبق عام ١٩٨٢ بسنوات، وربما يصل إليه. بينما يمتد إلى ما قبل عام ١٩٥٢، على نحو ما تشي التقاطعات.

- ٥ -

الخطان السرديان المتقاطعان يتعانقان - إذن - في شبكة من العلاقات الجدلية، ينجم عن تفاعل عناصرها الدائم، المنتظم، مجموعة من الومضات الإيقاعية المتناثرة في الرواية، على نحو ما ذكرنا سلفاً.

ثمة إشارات نصية، نعدّها توصفاً مركزية، دالة على بعض الأفكار النظرية والتطبيقية حول الإيقاع والزمن، وهى النصوص التى حكمت منطق هذه القراءة النقدية، وأفرت أفكارها وفرضياتها النقدية، منها فكرة الإيقاع الذى ينتظم خطوات البطل، والذى يتراوح بين حالتى التفاوض واليأس، الإقدام والإدبار، الحيوية والشيخوخة: "الحصار الخفى الذى يحيط به، لم يعد يزججه كثيراً، يلتفت إليه، فيشعر به، فيدفعه عن نفسه بدمدمة لحن أو كلمات" (ص ٧٦).

الحصار هنا بمعناه المجازى، يعنى حصار التحولات المفزعة له، وهو حصار متكرر؛ لأنه يومى؛ أى أفصحى إيقاعاً ينتظم حياته اليومية، وهو إيقاع خفى لم يعد يزججه؛ لأنه اعتيادى؛ ولأنه يعرف مساره؛ بدايته ونهايته؛ ولأنه اعتاد على دفعه، والتخلص منه، والهروب من إهابه. فهو فى البداية "يلتفت إليه، ثم يشعر به ويعرفه"، وأخيراً يقوم بدفعه عن نفسه بأنغام لحنية أو شعرية تحفظ تماسكه. هذه الأنغام نفسها تتحول إلى إيقاع منتظم؛ لأنها متكررة بتكرار شعوره بالحصار، وهو الإيقاع الذى نشعر بتجليه سردياً، بكل ما تمتلك لغة السرد من قدرة على الحفاظ على إيقاعية الإيقاع، عبر التشكيلات السردية. فنحن عندما نقرأ الكلمات، يترسب داخلنا الإيقاع الذى يحتويها، تماماً كما يحدث لعبد الخالق: "ترسب الكلمات فى صدره، فتجمع شتات نفسه فى نغم باحث عن قوار" (ص ١٤٢)، فضلاً عن فكرة البدايات ذات الإيقاع المتفاؤل، التى سرعان

ما تذوب فى إيقاع التحولات والتحقيق المستحيل، حيث إن "هناك مسافة لا تعبر بين الحلم والتحقق، هناك أحلاماً ملونة تبهت، أو نغمات تذوب بلا نهاية" (ص ٩٨).

من هذه الأفكار أيضًا، فكرة الوعي - وعى الراوى - بتشظى الزمن وتوزعه: "موت السنوات الأربع، كأنها ساعات مكسورة، زمن متناثر موزع" (ص ١٢). وهى الفكرة التى قام الراوى بتطبيقها، روائيًا، فى مسرودات زمنية ارتجاعية متناثرة، لا يحكمها وحدة زمنية تعاقبية، فهى مبعثرة وموزعة بانتظام مطرد، على الساعات التى يستغرقها الخط السردى للقصة - الإطار، وهو خط - بعكس الخط الآخر - ذو وحدة تعاقبية زمنية، مدارها يوم ونصف اليوم تقريبًا.

الشأن نفسه ينطبق على فكرة التقاطع الإيقاعى، أو التتويجات الإيقاعية، المتناثرة أو المتناغمة، بين معطيات الماضى ومعطيات الحاضر. لعل أبرز إشارة لهذه الفكرة المحورية، قول الراوى: "لوقت، هنا، إيقاع آخر، اللحظات محشوة بالماضى، ثقيلة، تحدته بلا كلمات عن ذلك العمر الذى توقف" (ص ١١٥)، بحيث تأتى الصور والوقائع فى نغم وإيقاع مختلفين، على نحو ما يوضح الراوى فى موضع آخر من رواية "أحلام وردية" (٥٠).

إن تشخيص هذا "الإيقاع الآخر"، يجعلنا نفترض - بداهةً - وجود إيقاع سابق عليه، يتقاطع معه أو يجاوره. ويجعلنا نفترض - كذلك - اعتناء الرواية بعدد كبير من الأنغام الإيقاعية الناجمة عن - أو المتوقفة على - طبيعة حالة البطل (متفائلة، يائسة، عدمية، غامضة إلخ)، أو مجال الذكريات ووسائط تشخيصها (عاطفية، قمعية، طفولية، أيديولوجية، شبحية، حلمية، كابوسية، مشهدية ..... إلخ).

إن إيقاع اللحظات الثقيلة المحشوة بالماضى، يمكن أن يركز على طبيعة هذا الماضى، من حيث هو ماض ضبابى، مثير للذكريات المرة، كذكرياته فى المعتقل، وهى أكثرها مرارة ووحشية (انظر: ص ١٩، ٢٩، ٥٢، ١٣٦)، أو الذكريات التى تشخص الجانب المظلم من علاقته بمعنى المصرى، بعد هجرتها إلى كندا. ويمكن أن يركز هذا الإيقاع على طبيعة التناثر بين ذاكرة عبد الخالق ولحظته الراهنة، فكثيرًا ما تتحطم الذكرى النبيلة فوق صخرة واقع يرفض التوق إلى الماضى، حيث تترقد رغباته، دون أن يكون لها إمكانية الحضور، ودون أن يكون يوسعها المراهنة على حضورها.

لكن، فى مقابل اللحظات الثقيلة المحشوة بالماضى، ثمة إيقاع آخر بنغم الماضى الجميل، يتبدى فى لحظات نادرة، كان البطل يشعر فيها بوجوده، ويسحر المكان، كـلحظات استقباله للقاهرة (ص ٣٦)، وذكرياته الطفولية مع شجرة الليمون الفارحة، ذات الزهر الأبيض المتساقط، وأريجها الذى هو أريج الماضى والأرض والوطن ورائحة الناس، وأم رضا، والعشة الرطبة، والأرض الخضراء، وهى الرموز التى اصطفاهما لنا "الراوى - السارد" فى نهاية الرواية، ليردنا إلى العنوان، عبر مسافة نصية طويلة، لنكتشف الفعالية الإيقاعية بين العنوان والرواية، عبر إحدى آليات ثلاث لتحليل الإيقاع، وهى: "التكرار، التعاقب، الترابط" (٥١). وتلك الأخيرة (الترابط)، هى الآلية الملائمة لاكتشاف العلاقة بينهما، بعد أن تقدم رصدًا للعلامات، والاحتمالات الإيقاعية، والدلالات الافتراضية، التى يمنحها العنوان نفسه، بوصفه رسالة سيميوطيقية مستقلة ومتفردة، تتمتع بإحالات أغنى كثيرًا من إحالتها إلى العمل الأدبى الذى تُعنونه.

- ٦ -

### زهر الليمون؛ من إيقاع العنوان إلى الرمز المركزى:

العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف، وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسمَ كتابه، ويحمل الكتاب وسمَه. والعنوان ضرورة كتابية، لغويًا واصطلاحيًا. فسياق الموقف فى الاتصال الشفاهى يغنى - كثيرًا - عنه، بينما غياب هذا السياق فى اللغة

الكتابية، يفرض وجود مجموعة علامات يتعوض بها المكتوب عن غياب سياق الاتصال الشفاهي، فتعمل عمله، وتقوم بوظائفه.

لا يقف شأن العنوان عند هذا الحد، فتعقد المكتوب، وتعدد أجناسه، فضلاً عن استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي، عقد وظائف العنوان، وعقد أنواعه، ونوع في ما بين شكوله، حتى صار إلى الاستقلال عما يُعنونه، استقلالاً لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو نافي لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه: من العنوان إلى العمل، في ما يشبه الإحالة الآلية من الأول إلى الثاني، دونما أدنى تدخل من القارئ في إنتاج هذه الإحالة. والأمر ليس كذلك، فاستقبال المتلقي للعنوان، يتمتع بفعالية شديدة التعقيد، خاصة في الكتابة الأدبية، بوصفها فضاءاً للرموز وللتشكيلات اللغوية الإيحائية، حيث تبلغ هذه الفعالية من التعقيد حد أن الحديث عن "نصية" عمل ما، يجب أن يضع في حسابه كون العنوان نصاً نوعياً له - كالمعمل تماماً - من حيث بنيته وإنتاجيته الدلالية<sup>(١١)</sup>. بل يذهب "جينيت"، في "مقاربتة العنوانية"، إلى أبعد من ذلك، حين عدّ العنوان جنساً أدبياً مستقلاً، يقع في علاقة تداخل مع العمل الأدبي (جنس آخر). ومن خلال الجنس الأول (العنوان)، يمكن تفكيك النص الأدبي إلى بنياته الصغرى والكبرى، قصد إعادة تركيبه من جديد: نحواً، ودلالة، وتداولاً، من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل<sup>(١٢)</sup>.

ومن منظور المنهجية التي نعتمدها<sup>(١٣)</sup>، فإن محتوى شكل العنوان، بوصفه مفردة أو مرسلّة نوعية، هو محتوى شكل نوعي، يحيل إلى ذاته، وإلى العمل الذي يُعنونه، وإلى غيره من العناوين، وإلى أعمال أدبية وفنية أخرى، وإلى الفضاء السوسيوثقافي الذي ينتمي إليه. ويحيل كذلك إلى المبدع، الذي اصطفاه عنواناً راية لعمله الإبداعي، بل إلى خبرة المتلقي نفسه، وإلى تكوينه الخاص. فالعنوان يثير - أو يؤسس - لدى المتلقي فواعل سيكولوجية وذهنية، وتأويلات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية، التي قد نجد لها دلائل في العمل الأدبي، وقد لا نجد، قد يؤكدنا، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها. إن العنوان منجم من الأسئلة، بدون إجابات محددة، إنما هي إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبي.

وتأسيساً على ذلك، فإن العنوان - مقارناً بما يُعنونه - شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة، برغم ضآلة عدد علاماته، من حيث إنتاجيته الدلالية<sup>(١٤)</sup>، حيث يتسم بأعلى درجة اقتصاد لغوي ممكن، لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادراً؛ فغالباً ما يكون كلمة، أو شبه جملة، لكنه ينطوي - في الوقت نفسه - على أعلى سلطة تلقى ممكنة؛ لفردة موقعه الطباعي على فضاء الغلاف. كما أنه يحتشد - كما ذكرنا - بعلاقات إحالة مقصدية حرة إلى العالم، وإلى النص، وعلى غيره من النصوص... إلخ.

"زهر الليمون"، عنوان لافت، شاعري، بسيط، يتكون - نحوياً - من "مركب إضافي - شبه جملة": مضاف (زهر)، ومضاف إليه (الليمون). ابتداءً، ثمة تعقيد - على المستوى النحوي - في اختيار التركيب الإضافي، فهو تركيب تتحكم فيه قاعدة توليدية، وأخرى نحوية. أما بالنسبة إلى قاعدة التوليد، فإن علاقة الإضافة - إجمالاً - علاقة بين اسمين. أولهما: نكرة، وثانيهما: نكرة، أو معرفة. وما بين اسمين حرف جر مقدر، هو واحد من أربعة حروف للجر: "ل". من. في. ك<sup>(١٥)</sup>. فضلاً عن احتمالية قبول التركيب الإضافي لعلامات نحوية أخرى سابقة عليه، قد تكون علامات إشارية أو توكيدية. أما القاعدة التحويلية، فإنها تعني التحول من نطاق القدرة الكامنة، إلى نطاق القدرة المستخدمة. ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي - الاجتماعي للغة، يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها، ويفضّي التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين: فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسماً نكرة معرقاً بإضافته إلى اسم المعرفة، كحالة "زهر الليمون"، وإما أن يأتي اسم نكرة مخصصاً بإضافته إلى نكرة<sup>(١٦)</sup>.

إن طرفي التركيب الإضافي، لا يقومان بذاتهما، وإنما يتعالق كل منهما بالآخر، ويحصر الاحتمالات المعجمية لكل منهما. فأحدهما يحدد ماهية الآخر. المضاف "زهر" يحيل إلى مركب إضافي جديد، هو "شجرة الليمون"، حيث إن الشجرة هي الحاملة للزهر، وليس "الليمون" الذي هو ثمر الشجرة. ويعود المركب الإضافي - المقدر طرفه الأول - (شجرة الليمون) ليحدد صورة الـ "زهر"، بوصفه زهراً أبيض صغيراً ذا رائحة نفاذة ومميزة. لكن الممارسة الاجتماعية للغة درجت على استخدام اسم الثمرة للدلالة على نوع الشجرة، فيقال: ليمونة (= لمونة، في العامية)، رمانة، عنبة (أو عنباوية)، نبة (أو نبقاية)، توتة، للدلالة على شجرة كل من: الليمون، والرمان، والعناب، والنبق، والتوت. ذلك لأن التقاليد الشفاهية للغة - كونها تقاليد زمكانية، وسمع - بصرية - تسمح بإسقاط المقدر من "الكلام"، وتعويضه بسياق الموقف الكلامي.

على هذا النحو، تستقيم - وظيفياً - دلالة المركب الإضافي: "زهر الليمون"، بل يسمح ربطها بالتقاليد الشفاهية للغة بامتلاك قوة إنتاجية لأكثر من دلالة. فثمة علاقة عكسية - في الواقع - بين حياة الـ "زهر"، وحياة "الليمون"، فكلما نضج الثمر (الليمون)، ضعف الـ "زهر" الأبيض الصغير، وتساقط على الأرض، لتدوسه أقدام العابرين، أو لتشتته أنوف الباحثين عن أريج ضائع. بينما تحتل ثمار الليمون الشجرة بكاملها. ومن جانب ثان، يخيّلنا "زهر الليمون" إلى زمكانية الربيع - الريف. ومن جانب ثالث، يتواصل العنوان (زهر الليمون) مع عناوين الحواديث الشعبية المستلهمة من رموز الطبيعة الزراعية وصورها، مثال: حكاية زهر الروض<sup>(٨)</sup>، حكاية زهر البان، حكاية حبة الرمان، حدوده للمونيات الثلاثة، حكاية الثلاث تفاحات إلخ. ويتصل كذلك بموتيفات الأدب الشعبي الشفاهي، في الحكايات والمواويل والأغاني، مثال قول الراوي الشعبي في الجزء الأخير من موال سبعاوي<sup>(٩)</sup>:

صُبَحْتُ أَوَّلَ آهٍ مِنْ نَوْرِ الزَّمَانِ وَالزَّهَرِ (زهر اللعب)  
نَخَلْتُ جَوْهَ الْجَنِينَةِ مَا لَقِيتُ فِي السَّجَرِ وَلَا زَهَرَ (ولا زهرة)  
أَمْ ثَارِيهِ قَامَ الرِّيحَ لَمَّا وَقَعَ جَمِيعُ الزَّهَرِ (جميع الأزهار)  
رَبَعْتُ عَ الزَّهَرِ قَوْمَ حَسْرَتِي مِنْ أَوَّلِ نَوْرٍ  
ومثال الأغنية الشعبية التي مطلعها: آه يا لوني يا لوني يا لوني .

أو أحد أهازيج "فن المربع" ذائع الصيت في صعيد مصر:

ثَلَاثَ بَنَاتٍ كَلَّمُونِي (تحدثوا إلي)  
عَاوِزِي رَاغَ قَلْبُوهُنَّ (قال لأبيهم)  
يُيَهُنَّ نُهَوْدَ كَلَّمُونِي (كالليمون)  
يَا بَخْتِ مِنْ قَلْبُوهُنَّ (أمسك بهم، وقلبهم)

وأخيراً، فإن "زهر الليمون" - العنوان، يحيل إلى أغنية حديثة ذائعة، قدمها المغني محمد منير عام ١٩٧٧، وكان قد كتبها الشاعر عبد الرحيم منصور عام ١٩٧٤، ولحنها الراحل أحمد منيب، تقول:

كَأَمْ عَامٍ وَمَوَاسِمٍ عَدُو - وَشَجَرِ اللَّيْمُونِ - نَبْلَانِ عَلَى أَرْضِهِ - فَيْتَكَ - يَبْنِي وَيَبْنِي - أَيَّامٍ وَيَعْدُو -  
يَبْنِي وَيَبْنِيكَ - أَخْرَانٍ وَيَنْقُصُو - فَيْتَكَ - أَنَا مِنْ غَيْرِكَ - أَنَا مِشْ عَاقِقٌ وَلَا مَجْنُونٌ - يَا أَنَا مَطْحُونٌ -  
وَالَّذِيهَا بِي رَحَايَةِ - قَلْبِي حَبِّ الْحُبِّ - وَحَبَابِ عَيُونٍ - وَكُلُّ جُنِّ يَبْنِي بِرَقِي مِثْلِي - الْعُمْرُ مِ الْأَيَّامِ -  
وَالَّذِي مِ الثَّنِي - وَكُلُّ جُنِّ حَوَالِي يَنْدَهْلِي - جَوَائِي بِأَنْدَهْلَكَ - يَا ثَرَى يَسْتَمَعْنِي - شَجَرِ اللَّيْمُونِ  
نَبْلَانِ عَلَى أَرْضِهِ.

ولعلنا نلمح ما بين نص الأغنية ونص الرواية من تناص، بدءاً من عنوانهما، وانتهاءً بمضمونهما الإيقاعي، وكلاهما ينتصان مع منظومة الرموز التي تحملها شجرة الليمون وزهرها في الثقافة، والثقافة الشعبية على وجه الخصوص. وقبل أن نفارق هذه النقطة، هناك فنون حديثة أخرى، كالسينما، قامت باستلهاام مفردة "الزهر"، مثال فيلم "معلش يا زهر"، الذي أنتج عام ١٩٥٢، وقام بتثيله: شادية، وكارم محمود، وزكي رستم، وسراج منير.

معجباً، فإن "الليمون" ثمرة مركزية في الثقافة، تتعدد سياقات توظيفها الاجتماعي إلى عشرات السياقات في مجال: المأكّل، والمشرب، والطب الشعبي، والأدب الشفاهي، والألوان، والملابس، والعطور إلخ. وكذلك الـ "زهر"، وهي مفردة غنية بالدلالات، إذا خرجت عن مدار علائقية التركيب الإضافي، فهي تدل - في الثقافة الشعبية - على الحظ، والنصيب، وأحوال الدنيا، وانقلاب الحال، واللعب - إذا اقترنت بلعبة الزهر، أو الطاولة - وتدل على فصل الربيع، والفيضان، والجنائن، والإثمار، وأنواع الزهور - إذا اقترنت بالأزهار والورد - وتدل كذلك، في توظيفها الرمزي، على التفتح، والطفولة، والشباب، واليفوغ، وحسن المظهر، وأسماء العلم (نساء ورجالاً)، وأسماء الأماكن.

على أية حال، فإن "زهر الليمون" عنوان لافت، سهل الحفظ والاستيعاب في ذاكرة المتلقى التي تحوى عدداً كبيراً من الإحالات إليه. ومن ثم، يمثل هذا العنوان إعلاناً جذاباً للرواية المعنونة به، بما يثيره من طاقات إيحائية هائلة، من قبل القارئ العادي والقارئ المنهجي، على السواء.

بعد اكتمال العملية القرائية، وفي اثناها أيضاً، نلاحظ أنه في الثلثين الأول والثاني من الرواية، لا نجد ربطاً - مباشراً - بالعنوان الذي يُعنوان الرواية، أو إشارات تحيل إليه، وتدل عليه، ولا نمسك بقرينة قريبة أو بعيدة تتصل به، أي إن القطّاعين الأول والثاني من "زهر الليمون - الرواية"، لا ينطويان على أية علامة موصولة بـ "زهر الليمون - العنوان"، إنما يتحقق هذا الوصل في الثلث، أو القطّاع، الأخير من الرواية، والذي يسرد وقائع محطاته الأخيرة في رحلته إلى القاهرة، "حيث بيته وبيت أخيه، وغرفة من حبلت به" (ص ١٠١).

الملاحظة اللافتة الجديرة بالذكر هنا هي أن شخصيات "علاء الديب" المحورية، في مجمل إنتاجه القصصي والروائي، مولمة بالأشجار والزهور، وبالعالم الرمزي والدلالي، بألوانها وظلالها. وغالباً ما نجد ههما يحتلان مواقع سردية مركزية في أعماله، لكن الفارق يكمن في طرائق توزيعهما وتشكلهما سردياً من عمل إلى آخر. إننا نمسك بالبعد الإحالي والإشاري لـ "زهر الليمون - العنوان" في الثلث الأخير من "زهر الليمون - الرواية"، لكننا نجد الراوي في رواية "أحلام وردية" ينسج مباشرة، ابتداءً من الجملة الأولى، ذلك العشق الرمزي بين "أمين الألفي" (الشخصية المركزية) وشجرة سنديان فريدة، تقف وحدهما خارج البلد، قوية جميلة ذات فروع ملونة تتباهى عليها<sup>(١)</sup>، وتتحول "شجرة السنديان" إلى موتيف متكرر بصورة شبه منتظمة من بداية العمل إلى نهايته، وفي كل مرة يحمل سياقها السردى دلالة إضافية جديدة، فهي عشقه الذي يسرى في عروقه. وهي مثار أسئلته المستعصية حول الذات، والعالم، والوجود، والزمان، والكان، والتحويلات<sup>(٢)</sup>. وهي الشاهدة الصامتة على قضية فلسطين (القضية الأساسية التي تعالجها رواية "أحلام وردية"). إن فلسطين هي النغمة الحزينة التي تريض تحت كل الأيام والساعات، نغمة تتصاعد في القلب مستمرة ثابتة<sup>(٣)</sup>. هي نفسها الشجرة التي التقى تحتها حبيبته "ف..."، امرأة الحلم التي تركته دون أن يتزوجا، رغم أنها قالت له: إنك مركز الكون، كل الأشياء بدونك لا معنى لها<sup>(٤)</sup> (هكذا تماماً قالت له "منى المصرى" في "زهر الليمون")، ويصرح "أمين الألفي" أنه يحب في شجرة السنديان زهورها الملونة، الخفيفة، الشفافة، التي تتطاير حولها في الهواء، أو تسقط تحتها على رؤوس العشب. أما الشجرة نفسها، فهي ثقيلة، تقول له ما لا يمكن أن يفهمه<sup>(٥)</sup>. وهي الشجرة التي كان يمشى "الألفي" نحوها برفقة الفتى المتوقد "مفتاح"<sup>(٦)</sup>، وهي الشجرة التي تحدث بشموخها زحف المستثمرين الغريباء الجدد على القرية المصرية، وعلى أرض

الفلاح المصرى، لكنها سقطت بمؤامرة من أحدهم<sup>(١٠٣)</sup>. وأخيرًا، يجد "أمين الألفى" نفسه، عبر باب النهاية والبرزخ، راقداً ميتاً فى هدوء، حاضراً غائباً، تحت شجرة السنديان، قلبه طافح بالعشق، وعيونه مغلقة، يرى السنديانة فوقه مهيبه تصل الأرض بالسما<sup>(١٠٤)</sup>.

فى "زهر الليمون" نضع أيدينا على نص مركزى مضمن فى أحد التقاطعات الإحالية إلى الماضى، يضيئ مقصدية العتونة بهذا العنوان بالذات. يقول الراوى:

"تبدأ الرحلة، وتنتهى، عند شجرة الليمون. كانت هى العلامة والربابة. بيتهم كان هو البيت المجاور لشجرة الليمون. كانت هى العنوان" (ص: ١٤٠)،

كان عبد الخالق لا يزال طفلاً صغيراً، تعلق خياله بالباكر بشجرة الليمون وبزهرها. كانت هى العلامة الراسخة فى مخيلته، عندما كان أبوه يصبحه قبل الغروب فى نزهة مسائية. أيامها كان أبوه مشغولاً بإكمال بناء البيت (بيتهم). وبعد أن ينصرف العمال الذين يعملون فى البياض، يفتسل جيداً فى الحمام الذى لم يكتمل بعد، ويرتدى جلباباً أبيض نظيفاً، ويصحب ولده عبد الخالق فى جولة بعيدة إلى حقول ممتدة حولهم، حتى يصلوا إلى ساقية قديمة قرب السكة الحديد. ولا يحدد الراوى موقع هذه الحقول بالضبط من منزلهم. لكننا إذا تذكرنا وقوع هذا المنزل فى الدقى، بالقرب من الميدان، فإننا نستطيع أن نتخيل مجاورته لمنطقة كوبرى الخشب وفصل وبولاق الذكور - حالياً - يفصل بينهما خط السكة الحديد، حيث تقع الدقى شرقاً، والمنطقة ما بين فيصل وبولاق غرباً. حتى الخمسينيات، كان لا يزال هناك جزء زراعى من الدقى، وهو الجزء القريب من السكة الحديد، وكانت البيوت فيه كبيرة ومتباعدة<sup>(١٠٥)</sup>. بينما كانت الناحية الغربية مساحة زراعية شاسعة، حتى مطلع السبعينيات، حيث هجم عليها - بعد ذلك - نط العمران الأسمنتى العشوائى، والذى ازداد توحشاً فى عقدي الثمانينيات والتسعينيات، ولا يزال هذا النمط يواصل زحفه غرب الجزيرة، بامتداد بولاق وكرداسة. وشمالها، بامتداد منطقة الوراق ومركز أوسيم وجنوبها، بامتداد منطقة المنيب وأبو النمرس.

تبدأ محطة زيارة بيت الأسرة، مع مفتتح الفصل السابع عشر، وتنتهى عند نهاية الفصل الرابع والعشرين، أى قبل نهاية الرواية بفصلين صغيرين.

بينما يهيئ عبد الخالق نفسه، لكى يقصد محطته، يسرد الراوى مشهداً ارتجاعياً طويلاً (ص: ١٠٢ - ١٠٥)، يمهّد به - إيقاعياً - لمشاهد وأحداث هذه المحطة من رحلة البطل. تظهر فى هذا المشهد صورة منزلهم الذى تحيطه أرض فراغ، وحقول صغيرة من كل جانب، بينما لم يكن السور الذى يحيطه قد اكتمل بعد. وفى الناحية الشرقية من هذا البيت، "سكنت عائلة (أم رضا) فى عشة مصنوعة من الصفيح والطين، مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة، شجرة فارها ضخمة كثيفة الأوراق، صحيحة، كثيرة الأزهار والثمار، كانت أم رضا تعيش على بيع ثمرها ( ) تعيش فى قطعة الأرض هذه كأنها ملكة، مالكة، تحت شجرة الليمون الفارشة على مدار السنة، تتداخل خضرة الأوراق اللامعة مع الزهر الأبيض الناصع مع صفرة الليمون المفرحة عندما ينضج على الشجرة. كانت (أم رضا) تصنع، فى قطعة الأرض الفراغ هذه تحت شجرة الليمون، بهجة ونظافة لا تشوبهما شائبة".

فى هذا الجزء، من التقاطع الماضى، يعكس الراوى صورة أولية لشجرة الليمون وزهرها وثمرها، وموقعها من منزل أسرة عبد الخالق، وعلاقة أم رضا بها. وسوف تتصادم هذه الصورة الحيوية مع صورة شجرة الليمون فى الحاضر، عندما يصل (ص: ١١١) إلى منزله القديم، وهى الصورة التى يمهّد لها الراوى فى التقاطع نفسه، فى سياق سرده لصفات رضا، وعلاقة عبد الخالق الحميمة به، والحدث الذى أفقد رضا حياته تحت شجرة الليمون، "عندما عاد فى العصر من المدرسة، كان كل شئ قد انتهى. عثر رضا على قطعة حديد كبيرة أحضرها، وأخذ يعالج فكها تحت الشجرة. لم تكن قطعة الحديد سوى قنبلة قديمة منسية فى إحدى الخرابات، انفجرت لكى تمزق جسده إلى قطع" (ص: ١٠٤، ١٠٥). وفى نهاية التقاطع، يسرد الراوى



هاجس عبد الخالق وأسلطته: "لم يدر كيف انسحبت أم رضا من قطعة الأرض ، ولا أين اختفت. ولم يعد يذكر متى نبلت شجرة الليمون، وقدت ما كان فوقها وتحتها من بهجة وحياء"(ص ١٠٥).

وفى منتصف الفصل الثامن عشر، عندما وصل عبد الخالق - بالفعل - إلى منزله القديم، ومنزل عائلة أخيه سعيد الآن، يطل عبد الخالق من النافذة. "ومن هناك، رأى ما تبقى من شجرة الليمون. كانت ذابلة محصورة بين العمارات، لم يكن يظهر منها سوى ساق غليظة قديمة خشنة، وأوراق مصفرة ذابلة سأل وهو لا ينتظر إجابة: هل مازالت شجرة الليمون تطرح؟" (ص ١١١). المفارقة أنه كان يسأل أمه الراقدة، المريضة، التي كانت - فى البدء (انظر ص ٢٣ - ٢٦) - سميكة، بيشاء، تسرى فى أوصالها الحياة، ياقعة كيفوع شجرة الليمون فى الماضى، لكن أمه الآن تحتضر. وعندما حاولت إجابته، "مدت رقبته، وهمهت بكلام كثير"، فلم يسمع إجابة، ولم يفهم شيئاً، فقد صارت أمه فى منطقة البرزخ بين الحياة والموت، مثلما صارت شجرة الليمون المائلة أمامه الآن عبر النافذة، متحجرة، ذابلة، لا هى حية، ولا هى ميتة.

وفى الفصل الثالث والعشرين، تتصاعد المركزية الرمزية لشجرة الليمون، لتعيد توزيعها على دلالات الرحلة المركبة لعبد الخالق فى المكان والزمان، فى الماضى والحاضر، وتمثيلها لأسطورة الواقع التاريخي:

"انتزع نفسه من البيت بصعوبة، هارباً إلى لا مكان. وعند الباب الخارجى وجد طارقا ينتظره لكى يسير معه حتى ميدان الدقي.

جاء غريب، وغريب يعود؟.

بحث عن شجرة الليمون، فلم ير سوى أطراف منها بعيدة، تظهر خلف البيت بين العمارات. هل يريد أن يسمع حديثه عن شجرة الليمون، عن زهرها الأبيض المتساقط على الأرض؟ هل يستطيع أن يتحدث معه فى ضوء الشارع المتزايدة من سر تلك العلاقة بينه وبين الزهرة البيضاء؟ سيحسب هذا رومانتيكية عرجاء هو يرى أن يتحدث عن الانتخابات، وعن أحداث الصعيد، وعن حركة الطلبة فى أسبوط هذا حقه، وهذا مصيره. أما عبد الخالق، فقد كان يرد عليه وعقله غارق مع زهرة الليمون، أريجها الذى لم يشمه اليوم ؛ أريج الماضى، والأرض، والوطن، رائحة رضا، وأم رضا، والعشة الرطبة، والأرض الخضراء. ألن يستطيع أن يدفع عن نفسه أبداً هذه الخيالات؟" (ص ١٣٨ - ١٣٩).

ثمة تناقض صارخ بين طارق وعبد الخالق، برغم أن الأول يمثل امتداداً جيلياً للثانى، حيث تبدو مقولات طارق محسوبة على جيل اليسار الجديد. ويبدو التناقض أكثر وضوحاً فى سلسلة الاتهامات التى أطلقها طارق على جيل عمه من اليسار القديم، فهو - فى تصويره - جيل دعائى، زائف، فاشل، لم يحقق شيئاً للوطن وللناس، أكثر عنصره من تجار السياسة. وبرغم وعى عبد الخالق الذى لاحظناه سابقاً فى الرواية بمصادقية هذه الاتهامات، فإنه يشعر بانكسار شديد، ويانغلاق الدائرة على إيقاع حزين، إن بسبب منطق التعميم الذى يتحدث به طارق (هل لاسم طارق دلالة على الطرق، والضرب، والعنف الرمزي، أم له دلالة - إذا انتبهنا إلى منطق الشفاهى فى العامية القاهرية - على التشكل "الطاري"، العابر، غير الأصيل؟) أو بسبب إحساس عبد الخالق بانتهاء الحياة إلى لا شيء، برغم تضحياته، ورغم ضريبة السجن والاعتقال التى دفعها؛ بسبب إيمانه بالمبادئ التى كان يحلم بتحقيقها فى الوطن، وبين الناس.

يبدو جيل طارق عملياً، وأكثر واقعية، حيث يعتمد أسساً علمية ومنطقية مباشرة فى حركته، ونظرته إلى العالم، وتحليله للواقع. ومن ثم، فهو يتصل من الحس الرومانسى الذى كان يحكم نظرة جيل عمه إلى العالم. ويرى عبد الخالق أن هذا حقه ومصيره، لكن عبد الخالق لم يزل متمسكا بالقبض على جمرة أسطوره التى ترمز إليها شجرة الليمون، والتى تكلف منظومة علاقاته

بالماضى الذى تساقطت فيه الأحلام، كتساقط زهر الليمون على الأرض، وهو نفسه الماضى اليافع الجميل، كيفوع شجرة الليمون وبهاء منظرها فى الماضى، علاقته بالحاضر المتحول إلى زمن الانفتاح وقيمه الاستهلاكية، المتشاكل مع حاضر الشجرة المخنوقة بين العمارات الجديدة. اكتمال ذبولها وانقطاعها عن الإثمار. كاكتمال شيخوخته، وانقطاعه عن الحلم من جديد، كذلك علاقة المشابهة بين حاضر الشجرة وماضيها من جانب، وحاضر الأم المريضة وماضيها الحيوى من جانب آخر، وعلاقة الشجرة بمشروع المنزل الذى بدأه أبوه الذى رحل ولم يكمله لدور ثان، وهو مشروع يوازى وعود الثورة فى العدل والحرية، والتي لم تكتمل بالتحقق والإنجاز، بعد موت عبد الناصر. علاقتها برحلة عبد الخالق التى بدأت بـ "زهر الليمون" - العنوان، لتنتهى عند شجرة الليمون - الرمز المركب. ولعل السارد كان واعياً باصطفاء صورة شاعرية كثيفة لشجرة الليمون وزهرها، فى نهاية رحلة عبد الخالق، وقبل ختام الرواية بصفحات قليلة، ليردها إلى شاعرية العنوان، وإلى كثافته الرمزية، كرد المعجز على الصدر فى الشعر العربى القديم:

"أريجها صافٍ يسافر فوق الحقول. قال له أبوه: بعد أن ينتهى عمّال البياض، سنشرع فى زراعة الحديقة. هل يجب أن تعمل معى فى إصلاح الأرض والزرع؟ كان غارقاً فى حلم نبيل، لوحث الشمس وجهه، وحطت على جبينه سعادة التحقيق والبناء.

سأله: هل ستزرع لنا شجرة الليمون؟

داعب رأسه قائلاً: تكفينى ليمونة أم رضا.

أضيا النزهة يتحدثان عن أنواع الأشجار والزهور، وعن المقاعد الخشبية التى سيقمنها فى الحديقة. اشترى أبوه كرنية كبيرة من فلاح فى الحقل. وقبل أن تغرب الشمس الحمراء فى الأفق، استدارا عائدين يخترقان الحقول، وجهتهما البيت وشجرة الليمون. عندما اقتربا من عشة أم رضا، قامت المرأة من أمام النار التى أوقعتها، وحملت لهما حبات ليمون خضراء نضرة زكية الرائحة. كانت الأرض أمامها مفروشة بزهر الليمون المتساقط، أبهى، أحضر القلب، مهدر، وهى تدوس عليها بأقدامها الحافية الكبيرة. أما على الأغصان، فكانت الأزهار قوية بيضاء، كأنها تاج فوق الحقول (ص ١٤٠-١٤٢).

إنها موطن طفولته وألقه، ومخزن أحلامه وأشواقه، وكعبة طوافه وأرتحاله. وهو - برغم كل شئ - لايزال قادراً على التعمنى، والتعلق بأسطوره فى الوطن. وقد نطق عبد الخالق بأمانيه كثيراً فى هذه الرواية، غير أن ضجيج التحولات كان يخنق صوته، ويخنق أحلامه، مثلما تخنق البنائيات الأسمنتية شجرة الليمون. لكن حسبه أنه لايزال يهجس بأحلامه (أحلامنا) فى العدل فوق هذه الأرض. تلك هى الرسالة القارة فى "زهر الليمون"، وإن لم تكن بادية بوضوح.

**الهوامش:**  
١- علاء الديب، زهر الليمون، مختارات فصول، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. وقد فضل الباحث الإحالة إلى أرقام صفحات الرواية، داخل المتن، لكثرة الإحالات، وتيسيرها.

٢- سيد البحراوى، المروض وإيقاع الشعر العربى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

ب- البحراوى، الإيقاع فى شعر السياب، دار نواره للترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٩٦.

ج- البحراوى، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، القاهرة ١٩٩١.

د- البحراوى، فى البحث عن اللؤلؤ المستحيل، بيروت، ١٩٨٨.

٣- أورين آدمان، الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١١٩.

٤- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، جامعة تكريت (العراق)، بدون تاريخ، ص ٢، ٣.

٥- محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٦٩.

٦- راجع:

- أ - بول شاؤول، علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية، إيقاعات (القاهرة)، الكتاب الأول، إبريل ١٩٩٣، ص ٢٥٦ - ٢٦٧.
- ب - محمد الصرغيني، إيقاعية الشعر العربي، مجلة العلوم الإنسانية (النامية)، العدد ١، شتاء ١٩٩٨، ص ٢٧٧.
- ج - محمد عياشى، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، ١٩٧٦.
- د - مجدى وهب، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٣، ص ٧١.
- ٦ - ستانسلاس جويار، نظرية جديدة فى العروض، ترجمة: منجى الكمبى، تقديم: عبد الحميد الدواخلى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٩.
- ٧- راجع:
- أ - أمينة رشيد، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ب - رشيد، المغارقة الروائية والزمن التاريخي، فصول (القاهرة)، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣.
- ج - أحمد الزغبى، فى الإيقاع الروائى، نحو منهج جديد فى دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان، ١٩٩٦.
- ٨- راجع :
- أ - البحراوى، الإيقاع فى شعر السياب، مرجع سبق ذكره، ص ٩.
- ب - محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٣٥.
- ج - شكرى الطوانسى، مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٩.
- د - كامل محمود الصياد، موسيقى الشعر عند شعراء المهجر، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية الآداب، فرع بنى سويف، ١٩٩٧، ص ٢٢٩.
- ٩- نقلا عن: البحراوى، الإيقاع فى شعر السياب، مرجع سبق ذكره، ص ١٢-١٣.
- ١٠ - مجموعة نقاد، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: خيرى دومة، مراجعة: سيد البحراوى، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٢ - ١٣.
- ١١- رشيد، المغارقة الروائية، مرجع سبق ذكره، ص ١٧١.
- ١٢- راجع: نازك إبراهيم عبد الفتاح، النغمة والتنظيم فى مجال الفونولوجيا فوق الجزئية (السيوراسيمنتية) فى العربية والعبرية، مجلة كلية الآداب (جامعة القاهرة)، العدد ٥٨، مارس ١٩٩٣.
- ١٣- الجزائر، مرجع سبق ذكره، ص ١٨.
- ١٤- محمد صالح الضالع، قضايا أساسية فى ظاهرة التنظيم فى اللغة العربية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (جامعة الكويت)، العدد السابع والستون، السنة السابعة عشرة، صيف ١٩٩٩، ص ٩ - ٣٠.
- ١٥- الجزائر، الخطاب الشعرى عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، شيبان الكوم، ١٩٩٨، ص ١٧.
- ١٦- رشيد، المغارقة اللغوية، مرجع سبق ذكره، ص ١٧١.
- ١٧- نعمتد - إجمالاً - على منهجية "محتوى الشكل" التى طرحها الدكتور سيد البحراوى. وقد سبق للباحث أن شارك - مع زملائه - فى تطبيقها على الرواية إبان مرحلة الليسانس (قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٤). ونسعى - مستقبلاً - إلى الإفادة منها، وتطويرها، فى دراسة موضوع السيرة الشعبية. انظر المراجع الأساسية لموضوع محتوى الشكل، فى:
- أ - البحراوى: محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
- ب - البحراوى، الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية، مدينت للنشر والمعلومات، القاهرة، ١٩٩٩.
- ج- البحراوى، المدخل الاجتماعى للأدب: من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعى الشامل، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠١.
- ١٨- رشيد، تشظى الزمن، مرجع سبق ذكره، ص ١١.
- ١٩- راجع:
- أ - رشيد، المرجع نفسه.
- ب - عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد، عالم المعرفة (الكويت)، العدد ٢٤٠، ديسمبر - كانون الأول، ١٩٩٨، ص ١٩٩ - ٢٣٥.
- ٢٠- رشيد، تشظى الزمن، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦.
- ٢١- البحراوى، الحداثة التابعة...، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٣ - ١٨١.
- ٢٢- جابر عصفور، مئلت، فصول (القاهرة)، شتاء ١٩٩٣، ص ٥ - ٩.

- ٢٣- عبد الله بوطيب، إشكاليات الزمن في النص السردى، فصول (القاهرة)، صيف ١٩٩٣، ص ١٢٩.
- ٢٤- محمود أمين العالم، ثلاثية الرضى والهزيمة، قراءة في ثلاث روايات لصنع الله إبراهيم، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣.
- ٢٥- راجع قصة "الحسان الأجوف"، في: علاء الديب، زهر الليمون وقصص أخرى، ط ١، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٠٣.
- ٢٦- أُلرجع نفسه، ص ١٢٢.
- ٢٧- نفسه، ص ١٢٢.
- ٢٨- علاء الديب، أحلام وردية، روايات الهلال، العدد ٦٣٧، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣١.
- ٢٩- لمزيد من التفاصيل حول هذا المعتقد الشعبى، راجع: نبيلة إبراهيم، اليمين والشمال في التراث العربى، التراث الشعبى (بغداد)، العدد الثالث، السنة الثامنة، ١٩٧٧، ص ص ٧-١٢.
- ٣٠- البحرأوى، محتوى الشكل، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥.
- ٣١- راجع: البحرأوى، التبعية الذهنية في النقد العربى الحديث، أدب ونقد (القاهرة)، أبريل ١٩٩٤.
- ٣٢- البحرأوى، محتوى الشكل، مرجع سبق ذكره، ص ٥٣. وراجع أيضاً: البحرأوى، البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١١٤ - ١١٥.
- ٣٣- عبد الإله بلقزيز، العولة والممانعة، دراسات فى المسألة الثقافية، منشورات رمسيس، الرباط، ١٩٩٩، ص ٥١.
- ٣٤- انظر الوصف نفسه للمعقوى، فى: علاء الديب، وقفة قبل المنحدر، المركز المصرى العربى، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٨.
- ٣٥- غادة نبيل، الذاكرة - الصوت الحزين فى "مدن غير مرئية"، فصول (القاهرة)، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣، ص ١١٠.
- ٣٦- راجع للروائى جمال الغيطانى: "سطح المدينة". وللروائى صنع الله إبراهيم، روايته: "تلك الرائحة"، و"نجمة أغسطس".
- ٣٧- بى. غريمال، الإنسان والأسطورة، ت: فاضل السعدونى، الثقافة الأجنبية (بغداد)، السنة ١١، العدد ٢، ١٩٩١، ص ٣٩.
- ٣٨- نبيلة إبراهيم: الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى، ألف (القاهرة)، العدد الثانى عشر، ١٩٩٢، ١٢٣.
- ٣٩- غريمال: مرجع سبق ذكره، ص ٤٠.
- ٤٠- لمراجعة طرائق توظيف المفردات الأسطورية سردياً، انظر على سبيل المثال:  
أ - فرج ياسين، توظيف الأسطورة فى القصة العراقية الحديثة، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠.  
ب - بول. ب. ديكسون، الأسطورة والحداثة، حول رواية: نون كاز مورو، ترجمة: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- ٤١- يمثل "القول" مفردة راسخة فى المعتقدات الشعبى، يدور حولها عدد كبير من الحكايات الشعبى، وغيرها من فنون الأدب الشعبى، و"القول" نوع من الجن، مضغ فى معظم الأساطير العربى القديمة، وهو الجن الذى يتلون فى شروب من الصور والثياب، وبأنى ذكرًا أو أنثى، والأكثر يأتى فى صورة أنثى، كما نلاحظ فى المعتقد الشعبى المصرى. وتتفول أى تتلون وتتشكل بصور شتى، أو لأنها تغتال. راجع:  
أ - أحمد الحوفى، الحياة العربىة من الشعر الجاهلى، نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص ٤٦٣.  
ب - محمد جبينه، موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابى، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، الجزء الثانى، ص ١٣ وما بعدها.
- ٤٢- علاء الديب، أحلام وردية، سبق ذكره، ص ٤٩.
- ٤٣- بلقزيز، مرجع سبق ذكره، ص ٦٦.
- ٤٤- البحرأوى، الحداثة التابعة، مرجع سبق ذكره، ص ٦٤ - ٦٦.
- ٤٥- بلقزيز، مرجع سبق ذكره، ص ٦٦.
- ٤٦- البحرأوى، زهر الليمون أسطورة واقعية، إبداع (القاهرة)، فبراير ١٩٨٧.
- ٤٧- علاء الديب، وقفة قبل المنحدر، مرجع سبق ذكره.
- ٤٨- رشيد، ارتباك الذات الياحثة عن الحداثة، ما بعدها وما قبلها، قضايا فكرية (القاهرة)، الكتاب رقم ١٩ - ٢٠، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٢٣١ - ٢٣٢.
- ٤٩- علاء الديب، أحلام وردية، سبق ذكره، ص ١٤٠.
- ٥٠- نفسه، ص ٧٢.
- ٥١- عبيد، مرجع سبق ذكره، ص ٣.
- ٥٢- الجزائر، العنوان ...، مرجع سبق ذكره، ص ١٥.

- ٥٣- راجع: جميل حمداوى، السيميوطيقا والمنونة، عالم الفكر (الكويت)، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/ مارس، ١٩٩٧، ص ٧٩ - ١١٢.
- ٥٤- راجع الفصول التطبيقية فى: البهراوى، محتوى الشكل ، مرجع سبق ذكره.
- ٥٥ - الجزار، المنوان ... ، مرجع سبق ذكره، ص ٢١.
- ٥٦ - نقلا عن : السابق، ص ٥٤.
- ٥٧ - نقلا عن : السابق، ص ٥٤.
- ٥٨ - زهر الروض: إحدى شخصيات المسيرة الهلالية، وهى جنية، أو ساحرة، تزوج منها "مخير" ؛ أحد أبناء أبى زيد. وكان مخير يحرمها، ولا يقبل مضاجعتها. وتأتى حكايتها فى سياق البحث عن أبى زيد وأولاده (رزق وشيل وشيلان)، و"حسن ابن سرحان"، إثر اختفائهم، عقب خوضهم لإحدى الحروب، حيث كشفت "زهر الروض" - لكونها ساحرة - عن مكانهم فى سجن شخص يُدعى "حماد الأندلسى"، بعد أن تمهد لها كبار الهلايل بوصول مخير لها.
- رواية : حسنى جاد على هيكل، ٧٥ سنة، يقيم بقرية النخيلة، مركز أبو تيج، محافظة أسيوط. جمعها الباحث فى إبريل ٢٠٠٦.
- ٥٩ - المصدر نفسه.
- ٦٠ - علاء الديب، أحلام وروية، سبق ذكره، ص ٥.
- ٦١ - نفسه ، ص ٧.
- ٦٢ - نفسه ، ص ٣٥.
- ٦٣ - نفسه ، ص ٤١.
- ٦٤ - نفسه ، ص ٤١ - ٤١.
- ٦٥ - نفسه ، ص ٨٦ - ٨٧.
- ٦٦ - نفسه ، ص ٩١ - ٩٢.
- ٦٧ - نفسه ، ص ١٣٠.
- ٦٨ - علاء الديب، وقفة قبل المنحدر، سبق ذكره، ص ٣٧.

من المحاور القادمة:

- الثقافة الشعبية والحدائق .
- الثقافة وثورة يوليو .
- ثقافة الصورة .
- النظرية الأدبية : إلى أين؟

متابعات: فى شاعرية المكان:

المدينة فى الأدب والسينما  
سلمى مبارك

---

مؤتمر "قضايا الأنواع الأدبية"  
فاتن أحمد حسين

---

كتب: الخروج من العتمة النصية  
"نقد المسكوت عنه"، تأليف: أمينة غصن  
عرض: شعبان يوسف

---

"المقدس والجميل"، تأليف: حسن طلب  
عرض: محمود أبو عيشة

---

تاريخ الوطن المتحول من الجماعة إلى الفرد  
"رؤية جيل"  
عرض: صبحى موسى

---

دوريات: دوريات فرنسية: كاميليا صبحى  
دوريات بريطانية: ماهر شفيق فريد  
دوريات عربية: محمود نسيم

---

رسائل: أثر العلاقات النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية  
عزى محمد عفيفى مطر  
محمد سعد شحاته

---

دراسة لغوية اجتماعية لرواية  
صبى من حى الشعبة لعزوز بجاج  
بين ازدواجية الهوية وازدواجية الأسلوب  
رانيا عادل

## فى شاعرىة المكان: المدىنة فى الأدب والسىنما

### سلمى مبارك

بين المدىنة وساكنها لغة مشتركة: لغة الشوارع وضجيجها، لغة المقاهى وأجوائها، لغة الاستهلاك والزحام. هذه هى شروط المكان التى تحكم إنسان المدىنة فى تحركاته: ذهابه إلى العمل أو للترز، اجتياحه الثورى الغاضب لها ، أو بحثه عن ملجأ فى خباياها. إن التعريف التقليدى للمكان يركز على العناصر الموضوعية كجغرافيته، هندسته، ضيقه أو اتساعه، إمكاناته الوظيفية... كل تلك الداخل ترتبط بالمكان بوصفه موضوعا منفصلا عن الذات الإنسانية وتفتقر إلى جانب ذاتى أساسى، هو خبرة الإنسان اليومية به، الخبرة المعيشة وتجربته الخيالية فيه.

كثيرا ما تتشابه الأماكن السابقة فى وظائفها وشكلها العام ، كالمقهى الشعبى مثلا والمقهى الحديث الذى يرتاده شباب الأحياء الفنية، أو المقهى على الطراز الغربى ( الكوفى شوب). تقدم هذه الأماكن خدمة متشابهة لمرتابيها، لكن لكل منها عالم خاص يتشكل من تركيب التفاصيل بها، ذلك التركيب الذى يفرض على كل منها عالما من الصور موازيا لعالم الواقع. فتداخل الأصوات وكثافة دخان السجائر، قرعة الأطباق والأكواب ودرجة الإضاءة، نوعية الموسيقى المنبعثة وتقارب المناصد أو تباعدها، إمكانية تجاذب أطراف الحوار مع الآخر، حتى نوعية الحديث، ما يمكن قوله، وما يفضل كتمان، ما نفكر فيه فى لحظات الصمت أو ما نعلم به، كلها تشكل المكان فى خيالنا فيصبح فى وعينا به قدر كبير من الذاتية: نحبه، أو نكرهه، نشعر فيه بالراحة أو التوتر، نأتى إليه لتناول مشروب سريع أو لمقابلة صديق قديم، أو لمطالعة الجرائد، أو للتفرغ لكتابة إبداعية... إن تعريف المكان هو فى النهاية تلخيص لكافة تلك العناصر التى تكسبه روحه ووجوده فى الخبرة الإنسانية.

والمدىنة بالنسبة لقاطنها مكان يومى بالأساس، وهى بذلك تكاد تكون معارضة للخيال. فالیومى - باعتياديته وتكراره المل - يتنافى مع تفرد التجربة الخيالية. ونستطيع القول إن الفن وحده هو القادر على تحويل المكان الیومى إلى مكان شاعرى سواء أكان فى مخيلة المبدع أو المتلقى. الرؤية الفنية تستطيع عبور طبقة الفبار والصدأ التى تغشى الیومى، فتحيل العادى مدهشا، والباهت ناطقا، والقبح جماليا، والمسطح عميقا، داعيا للتأمل، فيعبر السرد الفنى - أدبيا كان أو سينماتيا - مناطق عدة من الخيال المتنوع، خالقا عوالم تنتم بالواقعية أو بالفانتازيا، التاريخية أو الاعتيادية الیومية.. وفى كل تلك الأحوال يقود السرد المتلقى إلى تشييد مكان متخيل يتكون من تفاصيل وإحاءات الكلمة المكتوبة أو الصورة المتحركة.

والمكان الیومى هو هذا المكان الذى يتطرق إليه السرد مخاطبا تجربة القارئ أو المتفرج وخبرته بالمكان المعيش، معتمدا على تلك الخبرة بشكل من الأشكال كقاعدة لخلق حساسية مشتركة بين الشخصية الفنية والمتلقى. المكان الیومى ترتاده الشخصية فى ذهابها وإيابها الدورى، الشارع الذى تقطنه، الدكان الذى تعبر من أمامه، المقهى الذى تمضى به بعض الوقت، عتبة المنزل التى تخطوها، الدرجات التى تقضى إلى المسكن، المعمر الذى يقود إلى حجرات البيت، باب الغرفة الذى يقلل أو يترك مواربا...

وقد فضلت السىنما المصرية على مدار عقود طوال التصوير فى أماكن مغلقة ذات صبغة بورجوازية. فالمكان الیومى هو القصر أو الفيلا الفاخرة ذات البهو الواسع والسلم الداخلى العريض، الصالونات الثرية وحجرات النوم التى تطل على الحديقة الخاصة ... أما المكان الخارجى فهو الشارع العريض الذى يخترق الضواحي الهادئة، النادى الاجتماعى أو الملهى الليلي... لكن هذا المكان ذا الطبيعة الخاصة ما لبث أن تغير شيئا فشيئا وفرض المكان الشعبى نفسه على الشاشة بحاراته وشوارعه الضيقة، منازل القديمة المتلاصقة وأبطاله المكافحين ("الأستاذة فاطمة"، "شارع



الحب"...). هذا المكان اليومي أضحى من وجهة نظر السينمائي والجمهور أكثر صدقا وأكثر واقعية من المكان السابق وارتبط بشكل لصيق بقيمة الأصالة الغائبة عن المكان الثرى السابق. وارتبطت قيمة الأصالة هذه بمفهوم الوطنية بشكل واسع وبالقيم الجماعية التضامنية والشاعر الإنسانية التي تثرية. لكن هذا المكان ما لبث أن تحول هو الآخر وأدت الانقلابات الاقتصادية والاجتماعية التي عاشتها مصر منذ أواخر السبعينات إلى تغيير شكل المكان اليومي. فالحوارى الضيقة التي تحتضن الشاعر الإنسانية تحولت إلى حوارى قذرة ممتلئة برك مياه الصرف ("أفوكاتو"، "جنة الشياطين"...)، والبيوت القديمة التي تحمل روح التاريخ وقيم الجماعة أصبحت منازل متهاكة يسمى قاطنوها إلى بيعها أو هدمها لبناء العمارات الجديدة ("الكيت كات"). أما الشوارع الصغيرة التي يعرف سكانها بعضهم بعضا، فحلت محلها شوارع المدينة الكبيرة التي تمرق فيها السيارات بسرعة، حيث الكل مارة غريبا، وحيث تنوء الشخصية فى مجموع متلاطمة وعدوانية ذات مصالح متباينة (شوارع "سواق الأتوبيس"، "الحريف"، "سارق الفرح"...). فى هذا المكان اليومي الجديد لم تعد قيمة الأصالة معبرة عن واقع ملموس تتمسك به الشخصيات، وأصبح الهم اليومي لها هو ترتيب المظلمات الأولية للحياة، فى ظل ألم وجودى يتعدى المستوى الأول للمعاناة، فيضفى مسحة من الكآبة على شخصيات تعاني من مشاكل ذات أسباب أكبر من مستوى إدراكها (شخصيات "ليه يا بنفسيج").

أما على المستوى الأبدى فقد اتخذ المكان اليومي أشكالا متعددة. وإذا كان تاريخ الرواية المصرية أكبر من إمكانية اختزاله فى بضعة سطور، فإننا نكتفى فى هذا المقام بالوقوف سريعا عند المكان اليومي فى الرواية الواقعية وبعض نماذج الرواية الجديدة.

إن المكان اليومي فى الرواية الواقعية مكان شعبى بالدرجة الأولى ويكفيها فقط التوقف عند عناوين لبعض من نماذج تلك الرواية، كى ندرك مدى العلاقة التى تربط الواقعية بالمكان، مدينة كان أم شارعا أم حيا : القاهرة الجديدة، زقاق المدق، الأرض، خان الخليلي، الشوارع الخلفية، قصر الشوق... فى هذه الروايات يتكون المكان من مجموع تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات ويحتل الوصف الدقيق المسهب للمكان الداخلى والخارجى، الذى تنتقل فيه الشخصيات جزءا كبيرا من مساحة الرواية؛ مقدما للقارئ صورة مكتملة للحياة فى زمان ومكان ما. والواقعية تعتمد على تصوير الشيء اليومي المعتاد، بشكل يثير إعجاب القارئ بقدرة الكتابة على المحاكاة وعلى خلق عالم مواز ومشابه لعالم التجربة الحياتية، الذى يعيش القارئ تفاصيله بشكل يومي وبدهى. ومن هنا كان الأساس فى خلق المكان اليومي فى الرواية الواقعية هو الاعتماد على خلق الإيهام بالواقع.

أما الرواية الجديدة التى تنطلق من قاعدة فلسفية مختلفة، فلا ترى فى القارئ ذلك المتلقى الذى يجب أن تقوده إلى الحقيقة من خلال تصوير عالم من المعانى سابقة التجهيز؛ فالواقع أصبح غير مفهوم ولم تعد رؤية العالم واضحة وبالتالي أصبح التعبير عنه إشكاليا. ومن هنا لم تعد المحاكاة هى حجر الأساس فى عملية الإبداع الأدبى، بل على العكس أصبح صدم المتلقى وتكسير عادات القراءة الخاصة به هى القاعدة. وتبدل المكان اليومي تبعا لذلك؛ فالحي لم يعد المكان الذى تتجاور فيه المنازل وتتخذ فيه الشخصية مسارات معروفة وسط جيرانها ومعارفها من السكان وأصحاب الحوانيت. ويجدر بنا أن نقرأ هذا القطع من رواية "خان الخليلي" لنجيب محفوظ كى نلحظها بمقطع آخر من رواية "رائحة البرتقال" لمحمود الوردانى ونستشعر الفرق فى تصوير المكان.

فى السطور التالية يعود أحمد عاكف من عمله إلى منزله الجديد فى حى خان الخليلي:

"شأنى عطفة إلى اليمين.. حسنا ها هى ذى.. وها هو ثالث باب إلى اليسار، العمارة رقم ٧". وتريث قليلا ليلقى نظرة على ما حوله. كان الشارع طويلا فى ضيق، تقوم على جانبيه عمارات مربعة القوائم تصل بينها ممرات جانبية تقطع الشارع الأصلي، وتزحم

جوانب الممرات والشارع نفسه بالحوانيت؛ فحانوت ساعاتي وخطاط وآخر للشاي ورابع للسجاد وخامس رفاء وسادس للتخف وسابع وثامن إلخ إلخ."

يتميز تصوير المكان هنا بالوضوح الشديد؛ فالوصف المفصل للطريق إلى المنزل واستخدام أسلوب الإشارة للتوضيح في "ها هو" و"ها هي ذى"، أيضا السيمترية في تصوير العمارات المتلاصقة، الريبة والمتشابهة ثم استخدام أسلوب التعداد: رابع وخامس... كلها تقنيات تأخذ بيد القارئ شيئا فشيئا حتى تصل به إلى بر الأمان، حيث الصورة الهندسية المكتملة، الواضحة والمعبرة عن شكل عقلاني للعلاقة بين الشخصية والمكان. إن وضوح صورة المكان يشكل أحد العناصر التي تساهم في تحويل الخبرة المكانية التي تقدمها الرواية من خبرة حياتية اعتيادية إلى خبرة شاعرية جمالية. فبمنطق السرد الواقعي، يرتبط وصف المكان بالموقع الذي يحتله هذا الوصف بالنسبة للحدث: فالبطل في الرواية قد انتقل مؤخرا للسكنى في الحي الجديد وبشكل ذلك مناسبة لوصف المكان الذي يستكشفه القارئ مع البطل. ومن هنا تتزامن عدة بدايات: بداية الرواية مع بداية الحدث مع بداية تصوير المكان الذي سوف تدور فيه الأحداث. وفكرة البداية في حد ذاتها مطمئنة بالنسبة للقارئ؛ لأنها تستلزم تطورا ونموا ونهاية.

ولنقرأ الآن المقطع التالي من رواية محمود الورداني:

"واصلت سيوري متلفعا حولي إلى العمارات الزجاجية العالية، وقد مالت إلى الشارع تسحقه. وقلت، ما دمت لا أعرف اسما لهذا الشارع، فلأسمه شارع العمارات الزجاجية، أو شارع العمارات الزجاجية العالية، أو... المهم أن أتدبر أمرى وأرقب ما أصطدم به من شوارع وأحاول التمييز بينها."

أول ما نتوقف عنده في وصف المكان هنا هو الموقع من الحدث؛ إننا بإزاء شخصية قد ضلت طريقها أو على الأقل لا تعرف موقعها من المكان الذي تسير به. ولا يعرف القارئ هدف الشخصية من السير الذي يبدو بدون هدى في شوارع المدينة. إذا ففحن في موقف لا نستطيع فيه تبين البدايات أو التنبؤ بالحدث، ويصيب ذلك القارئ بنوع من القلق الذي يظل يصاحبه طوال زمن القراءة. ثانيا إن رؤية المكان التي تقدمها تلك السطور هي رؤية شبه كابوسية لشارع بدون اسم، ذى عمارت زجاجية، تلك المادة اللساء، الخالية من الحياة والتي لا يترك عليها الزمن أى أثر؛ ثم إن هذه العمارات تميل لتسحق الشارع والمشاة وكأننا في لوحة من لوحات فان جوخ. إن الشارع، هذا المكان اليومي والبدعي في اعتياديته، يصبح هنا مكانا غريبا يتناقض مع خبرة القارئ به كمكان يومي محايد. وتشكل هذه الغرابة حجر الزاوية في خلق جمالياته الشاعرية.

والمكان اليومي - كما سبق وذكرنا - خارجي وداخلي، وإذا كان المكان الخارجى مرتبطا بالعام الجماعي فإن الداخلي يرتبط أكثر بالخاص. وإذا كانت تجربة الشارع تشكل محور المكان اليومي الخارجى، فإن المكان اليومي الداخلى يتحقق داخل البيوت وتحت الأسقف. إن الشرط الأول من شروط تواجد الشخصية الفنية فى المكان الداخلى هو الإحساس بالخصوصية. والخصوصية مرتبطة بالعزلة بشكل ما، أى بتواجد الشخصية داخل مكان مغلق، تلعب فيه عناصر مكانية مثل الباب والنافذة دورا حيويا. والمكان اليومي التقليدى الذى تناوله الأدب وتناولته السينما باستفاضة هو غرفة النوم. والأمثلة فى هذا المجال لا تعد ولا تحصى، ولكن ما يهمنا بهذا الصدد هو نوعية العلاقة التى تنشأ داخله. فتواجد الشخصية داخل غرفتها الخاصة وحيدة يمثل نوعا من "الخصوصية"، أما تواجدها مع شخصية أخرى فينشأ عنه نوع من "الحميمية المشتركة". ولنقرأ هذا المقطع من رواية "مالك الحزين" والتي يصف فيها الراوى دخول العم عمران إلى حجرته:

"كانت حجرته الخشبية فى مؤخرة السطح الصغير العالى، والمرحاض الضيق المسقوف... مد يده وفتح باب الحجر الخشبية وأشعل النور، وأغلق الباب جيدا، كانت اللمبة الكهربائية معلقة فى سلك رفيع مجدول يتدلى من السقف... واتجه إلى الباب وأحكم إغلاقه

مرة أخرى... وفتح النافذة الخلفية التي تطل على الوسعاية ومال ورأى الضوء أمام دكان جابر البقال دون أن يرى شيئا آخر. وعندما سمع صوت الولد فاروق يصيح من هناك تراجع وأغلق النافذة. ص ٩٥.

يصبح هنا فعل الإغلاق التكرار، بالإضافة إلى ضيق المكان وصغر حجمه، مدخلا إلى الخصوصية والحميمية اللتين تمثلهما الحجرة؛ فاستعمال صفات مثل الضيق- المسقوف - الصغير- العالى، يساهم فى رسم صورة هى أشبه بالرحم حيث الوحدة والعزلة المستأنسة بالالتصاق بالمكان.

أما المكان اليومى المختلف الذى ظهر مع الكتابة الروائية الجديدة ولم تجرأ السينما على الاقتراب منه ( فيما عدا مؤخرا فى سابقة تعتبر الأولى من نوعها فى السينما المصرية فى فيلم "أسرار البنات" لمجدى أحمد على) هو دورة المياه أو "الحمام"؛ فمفرد رواية صنع الله إبراهيم تلك الرائحة، اقتحم هذا المكان العالم الروائى، بالرغم من أن يسبب الصدمة التى يسببها للقارئ. ولنقرأ - هنا - تلك السطور من رواية "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان.

"ودخلت فاطمة من باب الشقة ووجدت أمها تجلس مع أم روابح أمام المرحاض المغلق فقالت: "مسء الخير" وخلعت الحذاء والجونلة ودخلت إلى المرحاض وعرت نفسها وجلست تبول أمام السيدتين دون أن تغلق الباب ثم انفجرت ضاحكة وهى تتطلع أمامها وتقول: "بتبصى على إيه يا مرة إنت وهى؟"

فى هذا المكان الخاص والشخصى جدا تنتفى فكرة الخصوصية، وهو ما يسبب الصدمة للقارئ؛ فالراوى لا يكتفى بإشراكه للقارئ مع فاطمة وهى تقضى حاجتها داخل المرحاض، إنما هو يشرك شخصيتين أخريتين فى المشاهدة، فالصدمة إذا مزدوجة لانقضاء الخصوصية مرتين، بل ثلاث، بعدد مشاهدى فعل التبول. أما فى فيلم "أسرار البنات" فنحن ندخل الحمام مع البطلة المراهقة التى تحكم إغلاق الباب على نفسها فترى أول مشهد من نوعه فى السينما المصرية فتاة صغيرة تضع طفلا على أرضية دورة المياه، بينما ينام أهلها فى غرفهم لا يدرون شيئا مما يحدث. ويكون وجود المتفرج بناظره داخل هذا المكان اليومى - الذى يتحول فجأة إلى مكان صادم يختلط فيه الإثم بالبراءة - بمثابة هتك لقدسية ما. وشعور المتفرج بالصدمة يحول الجماليات الواقعية التى ترتبط بيوومية المكان واعتياديته المفترضة إلى جماليات صادمة بالنسبة للقارئ.

وفى فيلم "الكيت كات" المأخوذ عن رواية إبراهيم أصلان، تدور أحداث مشهدين من أشهر المشاهد فى السينما المصرية. المشهد الأول هو الذى يقبض فيه الشيخ حسنى على الهرم داخل حمام الأسطى حسن والمشهد الثانى هو المشهد الذى تغسل فيه فاطمة فى الانفراد بنفسها حتى داخل دورة المياه. وإذا كانت الخصوصية تنتفى - أيضا - فى المشهدين إلا أن انتفاها ليس مصاحبا بصدمة للمتفرج؛ حيث تغلف الكوميديا المشهد الأول، بينما يتميز المشهد الثانى بصفه درامية تميل إلى الواقعية: فالبحث عن الخصوصية فى هذا المكان الفقير يصبح نوعا من الرفاهية فى ظل تواجد جماعى ترزح الشخصية تحت وطأته ولا يترك لها متنفسا.

وفى الواقع أن ثنائية المكان الداخلى والخارجى تكاد تكون خاصة من خصائص المدينة كمكان فنى تخيلي. ولكننا نلاحظ أن الحد الفاصل بين الداخلى والخارجى يميل إلى الاضطراب كلما اقتربنا من المكان الشعبى الذى تعوم فيه الخصوصية؛ نتيجة لانفتاح العلاقات الاجتماعية بعضها على البعض. ففى "رواية وقائع حارة الزعفرانى" يحدثنا الراوى عن الست بثينة التى كانت أول من أدخل الراديو إلى الحارة. فهذا الجهاز المخصص للاستخدام المنزلى فى حالة الست بثينة كانت "تضعه على حافة النافذة المطلة على الحارة" أثناء حفلات أم كلثوم كى يصغى الرجال والنساء. يقول الراوى:

” لا تنسى الحارة أيضا أنها أول من أدخلت البوتاجاز. يوم أحضرته زفه الأطفال، وقفت أمام البيت تشرح للنساء مزاياه وطريقة تشغيله، وعندما يحين ميعاد تغيير الأنبوبة تزعق من النافذة منادية أحد الأولاد ليستعجل الرجل، أثناء تبادلها الحديث مع إحدى جاراتها يعلو صوتها فجأة، ” صينية البطاطس في الفرن ولا بد أن تدخل لتلاحظها “

إن تلك التفاصيل الصغيرة مرتبطة بيومية داخلية تعبر إلى المكان الخارجى من خلال النافذة وتناقل الأخبار والتلصص على الجار فى المكان الشعبى. وإذا كانت الحدود الفاصلة بين الخارجية والداخلية تميل إلى الهشاشة فى تصوير المكان الشعبى المدنى، فإننا نلاحظ أن المكان الداخلى يكاد يكون غير موجود فى تصوير القرية فى السينما المصرية. وعندما نعود لأشهر الأمثلة فى هذا المجال فسنذكر فيلمى: ” الأرض ” لـيوسف شاهين، و” الحرام ” لبركات. إن المشاهد المصورة داخل بيوت الفلاحين تكاد تعد على أصابع اليد فى كل من العاملين. قد نعتقد أن فقر المكان هو السبب لعدم إقحامه فى الصورة، لكن فى الواقع توجد أسباب أخرى، حيث إنه فى ظل حياة الفلاح المرتبطة بالأرض كقيمة وجودية- هى التى تتيح الحياة وتمنح الشرف - يصبح التواجد داخل الجدران نوعا من التخلّى عن تلك القيم : فعندما يعرض الزوج فى فيلم ” الحرام ” نراه جليسا الدار يعذبه الشعور بالعار، فالعمل واللهو والطعام والسمر كلها نشاطات تتم فى الهواء الطلق، حتى الولادة فى ” الحرام ” تكون فى العراء، تحت الشجرة. وهكذا يبدولنا أن المكان القروى اليومى كما ظهر فى تلك التجارب الفنية هو مكان خارجى بالأساس، منفتح على الطبيعة، تصوره لقطات عامة زاخرة بالأشخاص والأصوات التى تنقل تواجدا جماعيا يكاد ينفى مفهوم الذات، على عكس الحال فى تصوير المدينة. ومن هنا نرى أن مفهوم اليومى إذا ما طبق على المكان يصبح مفهوم ما خصبا وثريا ويتيح إمكانات متعددة لقراءة العمل الفنى فى الأدب والسينما بل فى فن التصوير أيضا، وهو ما قد يشجع البعض على عقد المقارنة بين هذه الفنون الثلاثة.

فاتن أحمد حسين

تحت عنوان "قضايا الأنواع الأدبية في النقد الأدبي"، عقد قسم اللغة العربية وآدابها (كلية الآداب، جامعة القاهرة) مؤتمره السنوى. فعاليات المؤتمر مهداة إلى روح الراحلة ألفت الروبى أستاذة الأدب والنقد فى قسم اللغة العربية ويدور حول: قضايا الأنواع الأدبية وإشكالية الفصل بينها، بعد أن تداخلت واندمجت بشكل واضح فى العقود الأخيرة من القرن العشرين وأصبحنا نسمع مصطلحات أدبية جديدة - لم تكن نسمع بها من قبل - مثل: شعرية القص، وسردية النص، والسردية الشعرية، والخطاب السردى، فقد تم إزالة الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية من قصة، و شعر، ورواية، وغيرها.

يعلق سيد البحراوى فى إحدى مداخلاته فيشير إلى أن ذلك التمييز بين الأدب والفن وما بداخلهما من فصل بين الأنواع الأدبية أو الفلسفية لم يكن موجوداً من قبل، ولكن مع التقدم البشرى أصبح الفصل ضرورة علمية، وبدأنا نعرف بوجود رغبة واضحة فى الفصل بين تلك الأنواع الأدبية، وخاصة بعد ظهور ما يسمى بـ "الفكر الوظيفى" فى منتصف القرن الثامن عشر، وحتى القرن التاسع عشر. ويقصد بـ "الفكر الوظيفى" الفلسفات الأوروبية منذ "هيجل" وحتى التسعينيات. ثم بعد ذلك ظهرت تيارات التحديث وما بعد التحديث، والتفكيك وما بعد التفكيك، فبدأت معها رغبة فى نفي التمييز الحاد بين الوسائل والأدوات المعرفية المختلفة. وبالتالي بدأ التداخل فى عصر ما يسمى بالعولمة.

وأشار عبد النعم تليمة فى بحثه عن: "تطور الأنواع الأدبية" إلى البدء التطورى العام للأنواع، فقال: إن السبدأ العام فى تطور الأنواع الأدبية - من حيث نشأة النوع الأدبي وتغيره وتاريخه وتلاشيته فى نوع أدبي آخر أو انقراضه - هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية معينة، ثلاث قدرة البشر مع عالمهم الطبيعي فى هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها، أى إن العمل ينشئ للبشر مداركهم وحاجاتهم ومعانيهم الجمالية، كما ينشئ فى الوقت ذاته لهذه المدارك والحاجات والمعاني وهى تحقق تعبيرياً - أجسامها المحسوسة فى فنون مثل الموسيقى والفن التشكيلى والتصوير والأدب... الخ. وعلى هذا، فإن النوع الأدبي محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوقاء حاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى أثمر هذا النوع.

أما عن علاقة النوع الأدبي بالخطاب الفلسفى، فتقول فريال غزول فى بحثها: "تداخل الحقول المعرفية: تضمين النوع الأدبي فى الخطاب الفلسفى"، "انطلق هذا البحث من سؤال محدد منطوقه: لماذا يلجأ الخطاب الفلسفى - بعد أن تشكل حقلاً معرفياً مستقلاً ومتخصصاً، بدءاً من أفلاطون - إلى النوع الأدبي: حكاية أو أمثلة، يستعين به ليقدم عبره رسالته الفلسفية؟" ما الذى يجعل الفلسفة التى شذبت آليات التحليل الذهني والتدقيق المعرفى تتخلى عن الهيكل المنطقية والقواعد الفكرية المتعارف عليها فى النهج الفلسفى لتبني نوعاً أدبياً تخييلياً أداة للتوصيل والتواصل؟

كما تتساءل غزول: هل التضمين القصصى فى الخطاب الفلسفى أداة لقول ما لا يجوز قوله والتعبير عنه فى سياق تكثر فيه المنوعات والمحاذير؟ أى: هل هو استراتيجية تعبيرية تستخدم أداة ملتبسة لتسمح بتوصيل المحظور؟ أم على العكس يوظف التضمين القصصى فى النص الفلسفى لتقريب القضية الفلسفية المعقدة من أذهان العامة بأسلوب جذاب يستوعبه الكبير والصغير؟ أى هل يقوم النوع الأدبي التضمن فى الخطاب الفلسفى بترجمة المركب إلى البسيط العقلى؟ والنقل إلى التخيل والوهمى؟ أم أنه يلبس قناع التخيل والوهمى ليصرح بغير الباح؟ ثم قام البحث باستنطاق نماذج من نصوص فلسفية فى التراث القديم: أفلاطون نموذجاً، والوسيط: ابن طفيل نموذجاً، والحديث: كيركيجارد نموذجاً. وهى نماذج لنصوص فلسفية أبدع أصحابها خطاباً فلسفياً تخلله نوع أدبي أمثولى.

وعن علاقة الشعر - بوصفه نوعاً أدبياً - بالأنواع الأدبية الأخرى، تحدث عبد الحكيم راضى فى بحثه بعنوان: "الشعر: مرادفاته ومقالاته، دراسة فى جدلية العلاقة بين المفهوم

وخصائص النوع" عن ملاحظتين مهمتين، أولاهما: أن المؤلفات الأولى في التراث العربي التي تعرضت للحديث عن الشعر دأبت على التمسك بهذا المصطلح - مصطلح الشعر - بينما تخلت عنه كثير من المؤلفات اللاحقة في المجال نفسه؛ حيث استخدمت مصطلحات أخرى أوضحت مصطلح الشعر، من أبرزها مصطلح (النظم). أما الملاحظة الثانية؛ فتتمثل في أن تلك المؤلفات الأولى وضعت في مقابل مصطلح الكلام، فكانت المقابلة دائماً بين (الشعر) و(الكلام)، والمثل الواضح على هذا (كتاب سيويه و(طبقات) ابن سلام. ثم جاء وقت اتجهت فيه المؤلفات المعنية إلى إحلال مصطلح (النثر) محل (الكلام)؛ لتصبح للمقابلة بين (النظم) و(النثر) بدلا من (الشعر) و(الكلام)، وليتحول (الكلام) عند أصحاب الاتجاه الأحدث إلى (جنس) يندرج تحته هذان النوعان: النثر والنظم، بعد أن كان الكلام في التصور القديم قسيما لمصطلح الشعر.

أما نصر حامد أبو زيد، الذي أرسل ورقته المعنونة: "إشكالية المركز والهامش في الثقافة العربية؛ دراسة في أطروحة ألغت الروي عن الموقف العربي من فن القص" - الذي أراد بها إظهار تقديره لهذه الباحثة المتميزة - فإنه يرصد أسئلة الدكتوراة ألغت الكبيرة منذ بواكير انخراطها في العمل الأكاديمي؛ ليصل إلى نقلتها اللافتة لدراسة النوع القصصي، التي بدأتها ببحثها عن: "المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي"، ثم واثقه بدراساتها عن "تشكل النوع القصصي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي"، ثم تابعت هذه المرحلة بدراسة "تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري". وتابعت رحلتها التحليلية للقص في التراث القديم بدراستين عن "أبي حيان التوحيدى"، ثم واصلت تتبعها لتطور الفن القصصي حتى إرماسات ظهوره في العصر الحديث، فكتبت عن "عبد الله النديم: بلاغة التوصل والقص"، ثم بحثها عن "بداية أنثوية للرواية العربية". وكانت بعض النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسات السالفة توميء إلى أن "النوع القصصي" تولد ونما في رحم "الثقافة الهامشية" وبعبارة أخرى، يمكن القول بأن مفهوم "ديمقراطية المعرفة" يتمثل من الوجهة الإستراتيجية في "النوع القصصي" عند "ألغت الروي". وهكذا، فإن ما قدمته دراسات "ألغت الروي" يتجاوز كثيرا نطاق التساؤلات التي انطلقت منه؛ ليجيب عن إشكاليات كثيرة مثارة في أيامنا هذه.

في بحثه "إشكالية العلاقة بين نقد الأنواع الأدبية في خطابات النقد العربي الحديث" يطرح سامي سليمان سؤالاً - يصفه بأنه بسيط - منطوقه: إلى أي حد تأثر نقد الأنواع الأدبية الجديدة في الأدب العربي بنقد الشعر الغنائي؟ وفي محاولته المطولة للإجابة، يخرج السؤال عن مدار البساطة، ليدخل في إطار أكثر تعقيدا، حيث يشتبك السؤال بإشكاليات متعددة في تاريخ النقد العربي الحديث، منها: الإحياء والتجديد، القديم والجديد، التجديد والعصرنة، الأصالة والمعاصرة، وسوسيولوجيا الأنواع الأدبية، وسوسيولوجيا النقد. وبعد رصده لحلقات النقد العربي الحديث، وعلاقتها بقضايا الأنواع الأدبية، يختم الباحث موضوعه بسؤالين:

- أ- هل تشكل نقد الأنواع الأدبية (١٩٧٠-١٩٩٠) على أساس من الخطاب الرومانسي لنقد الشعر الغنائي، حجم دور المؤسسة النقدية في تأصيل تلك الأنواع؟
- ب- هل كانت خطابات النقد الحديث في بداية السبعينيات في حاجة ماسة إلى الاتصال باتجاهات النقد المعاصر، لتقضى على "التعبيرية" السائدة في كثير منها؟ أو لتحجم امتداد خطاب النقد التعبيري؟

إذا كان راضى تحدث عن جدلية العلاقة بين الأنواع الأدبية وخاصة بين الشعر والنثر والاختلاف حول المصطلحين؛ فإن سيزا قاسم ترى أن الأنواع الأدبية تعد ثغرة في الدراسات النقدية؛ وذلك لوجود فراغات كثيرة في الهيكل النظري الذي يتأمل البنيات الأساسية والفرعية للأنواع الأدبية في التراث؛ لأن النقاد القدماء طالما عنوا بالجزئيات ولم يهتموا بالكلية. وتضع سؤالاً عن كيفية تألف الأخبار وعن نوعية النصوص التي تتولد من هذا التألف. وللإجابة عن هذا السؤال توقفت عند كتب الأدب لمعرفة منهج تألف الأخبار فيها، حيث وجدت أن الخبر يكتسب سلطته من فعل التواتر، ومفهوم التواتر من أهم مميزات بنية الخبر الثقافية والحياتية؛ فالخبر له حياة مستقلة عن منشئه حيث ينتقل عبر الحدود المكانية، وينتقل من جيل إلى جيل، كالنهر الذي يحمل الدلالة والخبرة والعبرة والحكمة التي تتراكم مع مرور الزمن.

وعن الأبعاد الدرامية الموجودة في القصيدة العربية القديمة والتي وصفها النقاد بالغنائية، نافين ما بداخلها من أحداث درامية، كان البحث المقدم من محمد بريى تحت عنوان: "الأبعاد الدرامية والملحمية في القصيدة العربية القديمة: دراسة في نقد النقد". وهو يرى في بحثه أن النقاد ومؤرخي الأدب العربي قد درجوا على وصف القصيدة العربية بالغنائية؛ معللين في ذلك

على ما اتفقوا عليه في أغلب الأحوال من أن تلك القصيدة إنما هي تعبير مباشر عن ذات الشاعر، بوصفها ذاتاً تاريخية؛ مما أدى بهم في معظم الحالات إلى اختزال الشعر في مدى تعبيره عن سير الشعراء كما وصلت إلينا من خلال الروايات التي تتضمنها المصادر الأدبية التراثية. والباحث في دراسته لا ينكر البعد الغنائي أو الذاتي في القصيدة العربية، إلا أنه يرى أن تلك القصائد تحتوي أبعاداً درامية وملحمية لم يلتفت إليها أحد.

ويتأسس هذا الفرض من الناحية النظرية على ما طرحه لطفى عبد البديع في الفصل الذى عقده في كتاب: " التركيب اللغوى للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستيقاظ " عن: " وظائف اللغة ونظرية الأنواع الأدبية "؛ حيث يشير لطفى عبد البديع في هذا الفصل إلى أن للغة وظائف ثلاث هي: التعبير والنداء والتمثيل. أما التعبير، فيتعلق بضمير المتكلم، والنداء بضمير المخاطب، والتمثيل بضمير الغائب. فالشعر الغنائي قوامه في التعبير، والملحمة في التمثيل، والدراما في النداء. بيد أن كل موقف إيصالي يحتوى على تلك الأبعاد جميعاً.

أما عبير سلامة ، فقد طرحت مقترحاً تأصيلياً لموضوع: "تشكيل النوع في متن التراجم". وينطلق هذا المقترح من اعتبار التراجم نوعاً أدبياً مستقلاً بتصنيفاته وتقاليد كتابته ، نظراً لاشتمالها على مجموعة من المعايير الأساسية المعبرة عن الغنية الحقيقية من منظور واقعي ، وتلبيتها لاحتياجات ثقافية متعددة ، ترجع كلها إلى أصل واحد ، هو تعزيز الجماعة بالعمل على تماسكها وصيانتها وتخليد ذكراها . وقد ارتبطت كتابة التراجم عند نشأتها بحركة تدوين الحديث النبوي، ويكشف تحليل خطاب التراجم عن ارتباط تقاليد كتابتها بوجود تهديدات مختلفة تستهدف استقلال الدين في صراعات مذهبية وسياسية وعرقية . وتبديد العنصر القومي بتذويبه في الأجناس الأخرى . وأخيراً تفكيك الجماعة الثقافية بمحو الحدود بين الحكماء والدعاة . ومن ثم تقول الباحثة: إن دوافع الترجمة تتمثل في نصرة الدين ، وحفظ العنصر أو العرق ، وتمييز الجماعة الثقافية .

أما ورقة صلاح السروى: "من الصوت إلى المعنى: تحولات النوع الشعرى" ففيها مجمل قضايا البحث النقدي حول مفهوم النوع الأدبي بصفة عامة، وقضية النوع الشعرى بصفة خاصة، حيث قام بحته على طرح أسئلة ثلاثة، وهي:

- ما مفهوم النوع الأدبي؟

- ما الأسس التي يركز عليها تصنيفه وهل هي ثابتة أم متغيرة؟

- ما عوامل التغير وأشكاله وأنماطه؟

ثم يقول إنه لا يدعى في بحثه أنه يصد الإجابة بشكل قاطع عن هذه الأسئلة، ولكنه يهدف تحديداً إلى وضع هذه الأسئلة على أرضية البحث العلمى وأشار إلى أن المعركة النقدية - الأدبية الناشئة حالياً - بين أنصار البناء الصوتى الإيقاعى بوصفه جوهرًا مركزيًا للمفهوم الشعرى، وأنصار القصيدة النثرية الجديدة هي التي أفضت إلى طرح العديد من تلك الأسئلة.

درج الناس على أن كلمة الشعر تعنى قصيدة، ولكن ما القصيدة؟ فهي تستخدم بمعانٍ متباينة، ولم يتم الاتفاق منذ البدء على تعريف محدد لها. حول الإشكالية السابقة ينهض بحث مجدى أحمد توفيق المعنون بـ: " مفهوم القصيدة، خريطة معرفية وتاريخية " محدداً ذلك المفهوم بقوله: " حين يقول الناس غنى المطرب قصيدة، فهم يقصدون أنه غنى كلمات من شعر الفصحى كان العامية لا تصنع قصيدة. وحين يستخدم الشعراء والمعاصرون كلمة قصيدة النثر. تسمى الكلمة عندهم إلى معنى آخر. نحن أمام استخدامات متنوعة لكلمة قصيدة. إننا لسنا أمام الكلمة نفسها بالمعنى نفسه، حين نواجهه في سياق بعد سياق ولقد أصبحنا في حاجة إلى وقفة أولى تنبه الأذهان إلى أننا نشترك في حوارات مطولة نستخدم فيها بإسراف كلمة القصيدة. ولا نلاحظ لحظة واحدة أننا نستخدم الكلمة بمعانٍ متباينة، وأننا لم نتفق منذ البدء على تعريف واحد للكلمة".

حاولت الباحثة أميمة خشبة في بحثها المقدم بعنوان: " رؤية العالم وتحديث اللغة في القصة القصيرة المعاصرة أن تقدم قراءة نقدية للمجموعة القصصية (رسالة إلى معالي الوزير، ٢٠٠٠) لطفه وادى. وقد قام بحثها على محورين رئيسيين: الأول دراسة رؤية العالم في المجموعة، والآخر: الوقوف على مظاهر تحديث اللغة وتطويرها.

عن نوع أدبي آخر وهو السيرة الذاتية، كان موضوع البحث المقدم من هبة شريف بعنوان: "التحول في شكل السيرة: دراسة في نص (أطيف) لرؤى عاشور). قالت الباحثة في بحثها إن السيرة الذاتية لاقت كتاباتها - في الأدب الغربى والعربى على حد سواء - اهتماماً فائقاً منذ الستينيات، كما شهدت هذه الفترة محاولات لتحديد دور الأدب ووظيفته وارتباطه بالواقع

الخارجي من ناحية، وواقع الأديب وتجربته الذاتية من ناحية أخرى، وما يتبع ذلك من إدراك لأهمية الزمن والتذكر في الأدب والفن، حيث يعكس كل ذلك موقفاً متأزماً للفرد في العالم الذي أصبح مفتقداً للمعنى، ويشعر الفرد فيه بالغتراب.

وقد اهتم النقد التقليدي بأهمية السيرة الذاتية بوصفها نصاً وثائقياً ذا علاقة بالتاريخ. ثم بدأ الاهتمام بها بوصفها نوعاً أدبياً له ملامح فنية خاصة به، فتحددت السيرة الذاتية على أنها شكل فني يدور حول ذات الأديب، ويتوقع القارئ منذ بداية قراءته لها أن الكاتب والشخصية الرئيسية والراوي يمثلون شخصاً واحداً، كما يفترض القارئ في السيرة الذاتية قدراً من الوثائقية تعطيه الحق في أن يتحقق من صدق الوقائع التي تحكى عنها.

وقد قدمت شيرين أبو النجا ورقة حول " شهادة الكاتب "، وتساءلت : " شهادة أم حكاية ؟ " كيف نصنف هذه الشهادات ، وهي تعد مقطعاً من السيرة الذاتية ، وقد أشارت في بحثها إلى أهمية " الشهادات " حيث تقول : إن شهادات الكتاب والكاتبات ، احتلت مؤخراً مساحة رئيسية في المؤتمرات الأدبية والمنتديات الثقافية ، وهي شهادات تقدم بناءً على طلب مستمع يسعى إلى التعرف على التجربة المجتمعية والمعرفية التي أفرزت كتاباً ما في علاقتها بإشكالية معينة . كما أشارت إلى أنه في (خريف ١٩٩٢)، قدمت مجلة فصول شهادات لحوالي أربعين كاتباً وكاتبة ، من بينهم أربع كاتبات فقط . ثم تناولت شهادات بعض الكاتبات العربيات بالتحليل، وهن : ليانة بدر، أحلام مستغانمي ، فوزية بو خالد ، هدى بركات ، هيفاء زكنة ، نوال السعداوي ، سحر الموجي .

أما غراء مهنا ، فقدمت ورقتها " حول اندماج واختلاط الأنواع الأدبية " . وقد استهلكت بحثها بسؤال حول وجود الأنواع الأدبية في العصر الحديث ، وكيفية تحول نوع أدبي إلى نوع أدبي آخر . وفي محاولتها الإجابة عن هذا السؤال ، قالت إنها كتبت منذ سنوات بحثاً بعنوان : " عندما تحكي القصيدة " حاولت فيه إثبات أنه لا وجود لحدود بين الأنواع الأدبية ، حيث نجد الشعر يختلط بالنثر ، والقصيدة بالحكاية ، بالرغم من التباين الواضح بينهما ، ولكنها رأت أن ثمة عوامل مشتركة تجمع بين تلك الأنواع الأدبية ، أما في بحثها الذي قدمته لمؤتمر الأنواع ، فقد حاولت فيه أن تكشف عن العلاقة بين نوعين أدبيين، هما : القصيدة والسيرة الأدبية ، وتساءلت : هل هناك سيرة ذاتية شعرية ؟ وإذا كان من شروط السيرة الذاتية أن تكون نثراً ، فهل معنى هذا أنها لا توجد في الشعر ؟ وكيف يمكن تصنيف الأعمال الأدبية التي تجمع بين الكثير من الأنواع ؟ وهل لا يزال هناك أهمية أخرى لهذا التصنيف غير أهميته لدور النشر والكتبات؟

أما ورقة أمينة رشيد فتطرح سؤالاً مهماً هو : كيف تكون سيرة متشظية ولحظات من التاريخ نصاً أدبياً ؟ حيث تحاول - من خلال أحد نصوص السيرة الذاتية المتشظية للكاتب الفرنسي باتريك موديانو - أن تقدم أحد تجليات تداخل الأجناس في الأدب الفرنسي المعاصر . في هذا النص ، يقص الراوي / الكاتب لقاءً تم بينه وبين فاروق ؛ ملك مصر السابق ، حيث جمعت بينهما ظروف عابرة ، خرج منها هذا النص الذي يجمع بين سيرتين فاروق والراوي ، لحظات من سيرة تملؤها الفجوات ؛ شجن النهايات ؛ صور من تاريخ مصر لحظات الرغبة والانكسار ؛ أماكن وأزمنة تكونان نسج هذا النص الصامت البليغ .

إذا كان للسيرة الذاتية نصيب من أوراق المؤتمر ، فقد كان للسيرة الشعبية نصيب أيضاً ، فلم يغفل المؤتمر ما للأدب الشعبي من دور فاعل في تطور الحياة الأدبية للشعوب . بل إن أحد ما يميز هذا المؤتمر اهتمامه بالأدب الشعبي الذي تم تجاهل أنواعه الأدبية زمناً طويلاً ، وربما كان المغزى من ذلك تأكيد الاعتراف بالأنواع الأدبية الشعبية وأهمية دراستها ، وعدم الفصل بينها والأنواع الأدبية الحديثة التي هي امتداد للأدب الشعبي أو هكذا كان يفترض .

يوضح الأستاذ عبد الحميد حواس أن الأدب الشعبي قام أولاً على نظرية التلقي ، وهي نظرية نوقشت كثيراً من قبل النقاد ودارسي الأدب، ولكن سبقهم إليها الفولكلوريون ؛ فهم أول من تحدثت عن نظرية التلقي وتأثير التلقي وفهمه لما يقال أو يلقى عليه ، وهي مسألة أساسية في التلقي الشفاهي المعروف في الأدب الشعبي. فمن مقدمات الإبداع الشعبي أنه لا ينتج استجابة للحاجة الفنية أو الجمالية وحدها ، وإنما ينبثق ضمن عمليات الأداء التي يتم في مناسبة بعينها وفي سياق اجتماعي محدد . ولهذا ، يرتبط المنتج الإبداعي ارتباطاً وجودياً بالمناسبة التي يؤدي فيها ولا يكتسب قيمته الحقيقية إلا من تحقيقه لوظيفته خلال عملية الأداء ووفائه بأغراض المناسبة التي يتم فيها الأداء ، ولذا يصعب طبيعياً أن يعرف المنتج المناسب التي يؤدي فيها وأن يُنسب إليها . ومن جهة أخرى ، فإن عملية الأداء في الثقافة الشعبية تتداخل فيها مظاهر الإبداع



الفنى وتمتزج النظم الفنية ، حيث يتم الامتزاج والتداخل بين فن القول وفن النغم مع فن الحركة وفن التشكيل ... إلخ . وفى الآن ذاته ، يمتزج داخل فن القول ألوان التعبير الأدبى وأشكاله . ولهذا يتجاوز فن القول الشعبى مسألة التصنيف النوعى ، ويصبح فى حالة أقرب إلى "عبور الأنواع".

وحول التمييز إلى أصناف وأنواع ، يقول الأستاذ حواس إن القول الشعبى لا يلجأ إلى التقسيم وفق النوع الجنسى ( ذكر أو أنثى ) فقط ، وإنما إلى تقسيم آخر وفق الطوائف والجماعات المتخصصة ( مواوى ، موالدى ، ... إلخ ) ، وتقسيم آخر وفق المناطق ومراكز الإنتاج ( بساينى ، إسكندرانى ... إلخ). وبالطبع ، هناك تصنيف يرتكز على الخصائص النوعية ( حكاية ، سيرة ، أغنية ، ... إلخ ) . أما أبرز التصنيفات ، فهو الذى يساير المناسبات التى يتم فيها أداء المنتج الفنى ( السبوع ، الختان ، الحج ، العمل ... إلخ ) .

حول قضايا الأنواع الأدبية الشعبية ، كان أحمد مرسى حريصاً على أن يفتح إحدى الجلسات بعدد من الملاحظات الهمة التى ذكرها مرتجلاً ، حيث يقول : إن لكل أمة أدبها الخاص ، ويبلغ هذا الأدب مرحلة العالمية عندما يكون متصلاً بأرض وشعب الأمة التى خرج منها ، ولكل أمة أدبها الشعبى الخاص بها وأنواعه المتعددة التى تختلف عن غيرها من الأمم . ونحن فى أمتنا العربية لا ندعى أننا مثل الغرب فى أدبهم ، ففتلك ما يمتلكون من أنواع أدبية مثل مسرح عيلى أو روايات . إننى أقول بفخر إن عندنا حذوتة ، وصاحب الحذوتة هو مبدعها الحقيقى ، لأنه يرويهها برؤية خاصة من خلال ذاته ، وأقول عندنا سير شعبية ولا يجوز ، بأى حال من الأحوال ، أن نطلق عليها كلمة ملهمة ، بل هى سيرة.

قدم أحمد شمس الين الحجاجى رؤية شعبية لميلاد البطل فى السيرة الشعبية ، وما يرتبط بذلك الميلاد من معجزات وأحداث فارقة للقوانين الطبيعية . ثم قارن بين ميلاد البطل فى الروايات العربية وفى السيرة . اختار نموذجين لذلك . الأول رواية "الحرافيش" لنجيب محفوظ ، والثانى رواية "الحرام" ليوسف إدريس . وذلك فى بحثه المقدم بعنوان : " ميلاد البطل بين السيرة الشعبية والرواية " .

بدأ الحجاجى بحثه بتعريف السيرة الشعبية كنوع أدبى ومكانها بين الأنواع الأدبية الأخرى ، ثم تحدث عن تأثير الرواية العربية بالسيرة الشعبية ومدى ظهور ذلك التأثير فى الرواية ، كما تحدث عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين السيرة الشعبية والرواية فى حلقة من حلقات السيرة الشعبية ، وهى حلقة يراها ذات أهمية كبيرة ، تتمثل فى ميلاد البطل .

فقد ارتبط ميلاد البطل بالأسطورة ارتباطاً كبيراً ، خاصة فى المعتقدات الشعبية للإنسان العربى . فهو ميلاد مقدس ، وفى مقابلة الميلاد الدنس الذى ارتبط بالشخصيات الشريرة التى تحاول أن تدمر الخير ، مثل "عقبة" فى سيرة ذات الهمة ، و"جوان" فى سيرة الظاهر بيبرس . هذه الشخصيات الشريرة تمثل بطولة فى عالم الشر . أما فى الرواية العربية الحديثة ، فلم يكن الاهتمام بميلاد البطل كبيراً ، وإذا ذكر ميلاد شخص فهو يذكر كحدث عادى ، كما يحدث فى الحياة الاجتماعية العامة . غير أن بعض الروايات اهتمت بالميلاد ، وهى تنقسم إلى قسمين : قسم ارتبط بالبناء التراثى للرواية مثل رواية "عرس الزين" لطبيب صالح ، ورواية "الحرافيش" لنجيب محفوظ ، ورواية "بوح الأسرار" لمحمد جبريل ، وقد ارتبطت جميع هذه القصص بالميلاد المقدس أو الدنس ، معتمدة على إطار السرد الشفاهى للسير الشعبية . وآخر كان مرتبطاً بالحركة الواقعية مثل الميلاد فى رواية "الحرام" ليوسف إدريس ، فقد ابتعد الميلاد الحرام فى هذه الرواية عن الميلاد فى التراث الشعبى ، ليكون بنية الرواية وأحداثها وشخصياتها ، ولكنه تحول ليكون المقدس الذى يمنع العزاء عن كل حرام معذب ويمحوه أيضاً .

وفى بحثه المقدم بعنوان "السيرة الشعبية ومشكلات النوع الأدبى الشعبى" أثار الباحث محمد حسن عبد الحافظ قضية تجنيس السيرة ومحاولة حصرها فى معايير الأنواع الحديثة ، وهى محاولة يراها الباحث غير مجدية حيث إن فعل التجنيس وتحديد النوع لا ينطبق إلا على الأنواع الأدبية الدونة كتابية ، بينما تعتمد السير الشعبية فى المقام الأول على الرواية الشفاهية ، ولذلك ، فإن النقاش النقدى لنظريات النوع قد لا يقضى - فى مجال الأنواع الأدبية الفولكلورية تحديداً - إلى معرفة علمية حقيقية يمكن تطبيقها ، فمعظمها - إن لم يكن جميعها - يقع خارج المدار الذى تقع فيه المأثورات الشعبية (الأدب الشعبى).

ويشير الباحث إلى اعتدائه فى بحثه بالإسهامات التى أصلت للسيرة ، من حيث هى نوع أدبى يحمل سماته الأدبية الخاصة ، ويعتمد الباحث على روايات شفاهية لسيرة بنى هلال .

جميعها من عدد من الرواة في جنوب محافظة أسيوط. ومن خلال هذه الروايات الشفاهية يحاول الباحث إنتاج عدد من الأسئلة المتعلقة بالسيرة نوعاً أدبياً، مع تقديم بعض المقترحات.

أما آخر الجلسات البحثية ، فقد استكملت النقاش حول إسهامات ألفت الروبي سواء في إسهامها العام في قسم اللغة العربية ، أو في مجال دراسة الأنواع الأدبية ، حيث قدم حسين نصار شهادة بعنوان: " مع ألفت الروبي " تحدث فيها عن مراحل التكوين المعرفي للناقدة الراحلة ، وتميزها الواضح بين أبناء جيلها من الباحثين . وقدم إبراهيم فتحى رسداً لدراسات ألفت الروبي للكتابة السردية التراثية الحديثة . أما محمود أمين العالم ، فركز على قراءة ألفت الروبي للموقف من الشعر والقص في تراثنا العربي الإسلامي . من خلال كتابتها: " نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين " و " الموقف من القص في تراثنا النقدي " . في الكتاب الأول ، اجتهدت في كشف النسق الكامل للشعر عند الفلاسفة المسلمين ، وخاصة عند الفارابي وابن سينا وابن رشد في ارتباط وطيد بنسبهم الفكري العام . وفي الكتاب الثاني ، سعت إلى الإجابة عن سؤالين مهمين :

أ- لماذا استمر القص ، بل اتسع انتشاراً رغم التغييب النقدي ؟

ب- لماذا توجه للقالب القصصي بعض الشعراء والفلاسفة مثل أبي العلاء المعري وابن شهيد الأندلسي وابن عقييل والتوحيدى وغيرهم ؟

وتبحث الروبي عن الإجابة بتحليلها لبعض التعبيرات القصصية مثل " رسالة الغفران " ، و " رسالة التوابع والزوابع " وغيرهما .

وقدمت الجلسة الأخيرة شهادات المبدعين. وقد كان مقرراً حضور خمسة مبدعين، ولكن لم يحضر سوى أحمد شمس الدين الحجاجي ، ثم حضر الروائي بهاء طاهر وألقى شهادته المهمة حول تأثير التراث في إبداعه، وقدم للظروف التي صاحبت كتابته لرواية " خالتي صفية والدير ".

واستطاع سيد البحراوى أن يدفع الروائي صنع الله إبراهيم إلى استبطان وعيه الإبداعي حيث تحدث عن تجربته الخاصة مع الوثائق الصحفية، وأهميتها للنوع الروائي، وطرائق توظيفها روائياً، والأفق المستقبلي للعلاقة بين الوثائق الصحفية والصورة ، والرواية. وتعد هذه الجلسة المتعة شهادة مهمة حول: " الصنعة الروائية ".

## الخروج من العتمة النصية عرض لكتاب: "نقد المسكوت عنه" لـ أمينة غصن

شعبان يوسف

تنتقل أمينة غصن في كتابها: "نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة" (١) من فرضية تساؤلية: هل بإمكان نقاد الحداثة العرب التأسيس "للمدية" و"اللاعقلانية" والمجاهرة بهما؟ وتجيب بشكل قاطع أو شبه قاطع بـ: لا، ولديها أمثلة كثيرة ومتعددة، تختار من هذه الأمثلة ثلاث قراءات في هذا الكتاب، هذه القراءات تأتي بالترتيب: خطاب تحرير المرأة دون قراءة مكانتها في: "الكتاب"، و"الأصول"، و"الفقه"، و"الأحكام". ثم تتعرض في الجزء الثاني لـ: حديقة الحواس، وتصقها بالنص المنوع أو شاهد البياض، دلالة على استبعاد الرقيب في قراءة "الإيروسية" في علاقتها بالقداسة، والتصوف، والسادية، وإشكالية الكتابة التعويضية، والتباس هوية الجسد. أما القراءة الثالثة فتخصصها لعنوان: النقد الثقافي، وهو نقد نسقي أفقي لا عمودي، وفي هذه الأفقية تكمن الضدية.

وتخلص أمينة غصن من هذه القراءات - كما توضح في مقدمة الكتاب - إلى أن النقد العربي الحديث - لا نقد النقد - يبدو وكأنه خرق دراويش، ولكل خرقه بليتها، وبهتانها، وكذبها الذي يجعلها نافرة في الجبة. تلك الجبة التي رمزت للقهر والفقر، والتي لا تزال تحمل رموز ماضيها، ثم تقر وتستلثي - بشكل ساحر - واحداً هو أن "دراويش الأمس" الباحثين عن الحق الذي يسحقهم، تحولوا اليوم إلى طغاة ساحقين في "كذب التأسيس"، والتحرير، والتنظير؛ لذلك التقت - في خرق هذه الجبة العربية - خرق "العالمية" في النقد والفن، تقابلها خرق "العولة" في الاقتصاد والتكنولوجيا وصار اللباس الغريب لباس الحداثة العربية بامتياز.

على ضوء هذه الشذرات من مقدمتها تقيم الباحثة محاكمة طويلة، وقراءة عميقة - حقاً - ومكتظة بالتساؤلات لطروحات قديمة وجديدة، كادت أن تكون نتائجها بمثابة مسلمات، هذه التساؤلات تقلقل يقين هذه المسلمات، وتقلبهما الباحثة على أكثر من وجه، حتى تتضح الرؤية لدينا. ففي القسم الأول الذي اتخذ عنواناً مستغزاً: "تزوجوا منهن ألفاً لأنهن أجيرات"، تستعرض فيه مفهومات الحب والعشق وفلسفتها في الثقافة العربية، مقارنة بالثقافة الغربية، فإذا كان الحب عند أفلاطون أو عند أحد المتحاورين في ماديته هو قوة محولة، تجعل المحب يتوجه نحو الفضيلة وينفر من الرذيلة، ومن كل ما يجر العار على نفسه في سبيل رضى المحبوب، فهو عند ابن حزم يأخذ شكلاً آخر: ففي محاورته مع ابن كليب القيرواني الذي سأل: إذا كره من أحب لقاتني وتجنب قربي فماذا أصنع؟ فأجاب ابن حزم: أرى أن تسعى في إدخال الروح على نفسك بقلائه إذ كره.. فرد ابن كليب: أنا لا أرى ذلك بل أؤثر هواه على هواي ومراده.

وبذلك يختلف الأمر عند ابن حزم الذي لم يكن يلائمه مفهوم الحب الأفلاطوني، وإنما كان مادة دخيلة على واقعيته التي لم تقر حتى بما قاله الله عز وجل: "هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها".

ولقد هبطت المرأة المثال من عالم المثل عند أفلاطون، وتحولت إلى فتى أُمرد - في الثقافة العربية - مع ابن داوود الظاهري، وتعددت نكهاتها وطبقاتها وجلودها وأنسابها بين شقراء وسمراء، وحررة وجارية عند ابن حزم. وفي المسيحية اعتبر الجسد خطيئة، وجعلت من المرأة الجهة التي أنتت بواسطتها الخطيئة، فالمسيحية لم تشأ أن ترى من المرأة غير الجنس في البدء، ولم تكن الخطيئة في سفر التكوين تتعلق بالجسد، بل بمعرفة الجسد، وكانت هذه المعرفة محرمة على البشر، "وعند ذلك تفتحت أعينهما وعرفا أنهما عريانان" هكذا تقول التوراة، أي أن الخطيئة

(١) نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والثقافة والجسد: أمينة غصن، دار المدى، دمشق، ٢٠١٢.

لا تكمن إلا فى الوعى بالجسد، وربما الوعى بإطلاقه، فعندما اكتشف رجل التكوين وامرأته عريهما، كان رد الفعل أن تسترا واحتيميا "لأن وعى عراء الجسد يخيف".

وتصح الباحثة ما اعتبره النقاد فى جلجامش - أوديسة العراق - أنه المشكلة الرئيسية فى الملحمة، وهى: "الموت والسعى الإنسانى وراء وسيلة للخلود بعد أن استأثرت الآلهة بالوجود وجعلت الموت قدرًا حتميًا على الإنسان"؛ فترى أن سر هذه الملحمة يكمن فى تناولها للجنس والمرأة، ولغز عبور "انكيكو" من التقعر إلى المدنية، ومن التوحش إلى الأنسنة، ومن البهيمية إلى الحكمة، ومن اليأس إلى الحنو. وتعلق الباحثة: "سر العبور هو أبدًا سر الوسيط المحول، الواقف على التخوم والضفاف الفاصلة بين هوى الموت والحياة، إنه سر إلهة الخلق "أورور" العظيمة". ويكون هذا التفسير تفسيرًا معقولًا بل مقترحًا ومضيئًا لكثير من أحداث الملحمة، وكاشفا للروح التى أنتجت هذه الملحمة وأبدعتها فى أزمان سحيقة؛ لتضع أيدينا على مفاهيم ورؤى كادت أن تغفل، لإغفال الباحثين والنقاد تحت يافطات ودعاوى وتاويلات جاهزة تعجز عن الغوص فى تفاصيل الموضوع ولا تستطيع أن تقرأ تضاعيف النص.

لذلك تستعرض الباحثة نصوصًا متعددة فى القرآن الكريم - مثلاً - بصفته العماد الرئيسى الذى شكل جدليات لا تنتهى فى الثقافة العربية، وهو المحور الرئيسى الذى دارت حوله مفاهيم أساسية، سلبًا أو إيجابًا.. والدهش أن الباحثة تورد الآية الكريمة التى تقول: "قل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن، ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمارهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن" فى مواجهة نخاسى القرن العشرين ومباريات الجمال؛ حيث سلخوا المرأة عن إنسانيتها وقاسوها - كما تقول - بمقاييس السنتيمتر والجرام وكانهم يقيسون حيوانًا أو يزنون نجمة.

ثم تناقش الباحثة زواج المتعة، وتستعرض آليات رفضه وقبوله فى الفقه الشيعى ثم الفقه السنّى، وفى ذلك تقول المؤلفة: "قبل ثورة إيران الخمينية كانت الطبقات الوسطى غير المتدينة ترفض الزواج المؤقت، وتعتبره شكلًا من أشكال الدعارة؛ فقامت المؤسسة الدينية "بشرعته" أى أنها وضعت له طربوشًا دينيًا"، ووافقت على هذا الزواج المؤقت المؤسسة بكل ثقلها.

ومناقشة هذا الأمر تستفيض وتختلف وتعدد، والملاحظ أو الجلى فى هذا الأمر والأمور الخاصة بالجنس - أن الفقهاء أفاضوا فى مناقشة طبيعية النشاط الجنىسى لدى الرجل، وفى الوقت نفسه امتنعوا عن مناقشة النشاط الجنىسى للمرأة.. والكتاب يستعرض عددًا من المنوعات التى تشي بأنها لا نهاية لها؛ إذ تتجدد التاويلات عصرًا بعد عصر ومرحلة بعد مرحلة.

وفى القسم الثانى المعنون بـ: "لونجينوس" مؤسس ما بعد الحداثة" الغذامى"، تدبر الباحثة مناقشة واسعة للمشروع النقدى الذى أخذ به الغذامى لفضحه وتعريضه، ثم هدم الأنساق النقدية والشعرية، وتصفه بأنه انتهى إلى تأسيس نسق انطلق به يشيده من تصورات قبلية وأحكام مسبقة راح يبحث عما يؤيدها ويدعمها فى النقد والتراث والشعر؛ فجاءت أحكامًا أقرب إلى يقين اللاهوت ومسلماته منها إلى الفرضيات الجدلية التى تنفتح على الاقتراض واستعادة الافتراض.

فالعذامى استعاد أو استولد - بتعبير الباحثة - متصارعين اثنين كانا منذ آدم وحواء، وهما الأنوثة والفحولة اللتان شحنتهما بشحنات المعاصرة والحداثة "وما بعد الحداثة"، وبدأ يبحث موضوعته الأولى: "المرأة واللغة"، وكان سؤال الموضوعة الأساسى: هل انحازت اللغة إلى الرجل؟ وهل تم تذكير اللغة تذكيرًا نهائيًا؟ أم أن هناك مجالًا للتأنيث تخرج فيه المرأة من مرحلة الحكى إلى زمن الكتابة التى تحولت إلى مستعمرة ذكورية؟ وكانت الأطروحة الثانية، والموضوعة التى تتعلق بقراءة "الفحولة فى الأنساق الثقافية العربية، وتصفها غصن - بتهمك - بأنها حاملة نظرية رائدة إن لم نقل ناسخة لتأريخ من النقد المنسوخ.

وتنتقد الباحثة اعتماد الغدامي - في المرأة واللغة - على شاهد رئيس لعبد الحميد بن يحيى الكاتب يقول فيه: "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكرة". وبذلك يعلن - عبد الحميد - بقوله هذا عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة، وهو اللفظ/ الفحل، ويترك للمرأة المعنى الذى لا وجود له إلا تحت مظلة اللفظ. وبذلك - في نظر الباحثة - تصبح بكرة المعنى - عند الغدامي - فى نهاية الألف الثانية هى بكرة الاستحواذ لا بكرة الأولية التى انشغل بها أبو تمام القائل:

"الشعرُ فرجٌ ليست خصيصته طول الليالى إلا لمقرمه"

وفى هذا القسم تصبح نصوص المتنبي وأدونيس والجرجاني مجالاً واسعاً لقراءة الاختلاف بين غصن والغدامي، وصراعاً تتبدى فيه الباحثة، المرأة / الإنسان، مع المؤلف وواضع القانون والدستور: الرجل/ الفحل.. مناظرة ممتعة وشيقة وشرسة أيضاً، تتجلى فيها كل خبرات باحثة مابعد حداثة فى الثقافة والفكر، والقراءة الأخرى بكل معانيها، والقراءة هنا والاختلاف بين غصن والغدامي لا يطرح مفاهيم الأنثى وحقيقتها وأبعادها الأنطولوجية فحسب، بل تتجلى فيه الثقافة الأدبية.. وهى قراءة نخرج منها بقراءة لشعراء مثل المتنبي وأدونيس، ليست فى ضوء تقنيات أنثوية مكررة وخييرة. بل قراءة شعر للشاعرين باعتبار أن الشاعر - كما اعتبره الغدامي - ليس طاغية، أو جلاذاً، وإنما هو ضحية للنقد الثقافى: يسלט سيفه فوق كلماته.. الشاعر يورث ولا يرث كلماته.

الخلاف أو الصراع بين غصن والغدامي، ليس خلافاً أو صراعاً فى الثقافة فحسب، بل هو يأتى ضمن أحقية الوجود الإنسانى لكلا الطرفين، وليس مساجله فكرية فحسب.. بل اشتباك لا ينتهى لإجابة، بل يولد أسئلة من جديد.. ستشهدها الفترة المقبلة.

أما القسم الثالث، والذى يخص كتاب: "حديقة الحواس" للشاعر اللبناني عبده وازن.. فقد اتخذ من "حديقة الحواس" تكة مناسبة لاستعراض مقص الرقيب وتخلفه واستحواذه على كل مقاليد الحذف والنوع والمنح، وأصبح من حق هذا الرقيب أن يشوه فى حرية كاملة.. حرية تمنحها النصوص القديمة، وتخولها له سلطة الإنابة عن الرب.. وتستعرض الباحثة جماليات نص "الحديقة" ضمن آليات منعه.. فإذا كانت الكتابة فى "حديقة الحواس" هى الكتابة المتوالية التى لا تنقطع فإن التوالى فيها لا يعنى التواصل والاستمرار والاستئناف بل يعنى الاستعادة والاستفتاح وكان كل مرة هى أول مرة.. وهى كتابة تشبه المنفى، لأنها المنفى داخل المنفى، وخيانة داخل خيانتها..

واللغة - كما تقرر غصن - ليس لها إلا الكلمات ملجأً وكهفاً لا ينفث على الواقع لأنه يعجز عن تغطيته.. فهى لا تقول الشيء "الأخر" وإنما الآخر هو الذى يقولها الشيء نفسه.

رغم أن قراءة "حديقة الحواس" تأتى ضمن التوتر الذى خلقته آليات الرقيب، إلا أنها تصبح قراءة جمالية فى مواجهة قبح الجلاذ والمانع والرقيب، قراءة تنهض - عند غصن - من أنبية ثقافية وفكرية مؤسسة على الحرية، وأعمدة البوح الإنسانى المطلق.

لذلك فكتاب: المسكوت عنه - ونقده - يصبح ذريعة جديدة لتمجيد هذه الحرية المقموعة، ودعوة - أيضاً - للانفلات من عتمة النصية التى وقعت فى مهاوئها بعض النصوص العربية الحديثة.

## محمود أبو عيشة

في ظل مناخات ثقافية واجتماعية متردية تعود إلى الخلف عقوداً كثيرة، تنشط ظواهر كامنة تقف عائناً أمام الإبداع الحر: الإبداع الحقيقي الذي يقول كلمته ويمضى دون التريث لحظات تحسباً لما يمكن أن يحدث، في ظل ذلك التردى يهيمن التطرف على كل شيء، في الحياة، والفن، والأخلاق، والدين. التطرف بمعناه الأشمل، ويقف المبدعون حائرين، حيث ينشط الرقيب الداخلي، بين الفعل وتحمل العواقب، التي وصلت إلى حد التصفيات الجسدية لعميد الرواية العربية نجيب محفوظ، فضلاً عن المنع والمصادرة. وسط هذا المناخ المشبع بالصمت والإهمال والتواطؤ، المتعمد أو المهادن، تبرز دراسة فريدة هي "المقدس والجميل: الاختلاف والتماثل بين الدين والفن" لشاعر يعمل أستاذاً للفلسفة هو حسن طلب - الذي يزعم أنها دراسة متواضعة - اكتفت بأن تعالج قضية واحدة أساسية في الدرس الفلسفي للدين على إطلاقه. وهي قضية "لغة التجربة الدينية" لكنها مع ذلك عرجت على كثير من قضايا فلسفة الدين الأخرى في دقة علمية وعرض واف لكثير من التجارب الفلسفية الدينية الكبرى لعدد غير قليل من فلاسفة الدين في الشرق والغرب، وذلك لأن الدرس العميق الوافي لأية مسألة أو أي مفهوم في فلسفة الدين، لا يبلغ غايته ولا يحقق الفائدة المرجوة منه من دون الإلمام بكل ما يشترك معه من مفاهيم أخرى.

ربما ترجع فريدة هذه الدراسة - الصادرة عن مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان - إلى أنها تبحث في مجال ليس مطروقا على اختلاف الأديان والأزمنة وهو فلسفة الدين، لكن هناك كثير من الدراسات السابقة التي عالجت إشكاليات قراءة النصوص الدينية وآليات تأويلها، بل نقد الخطاب الديني على مستويات مختلفة في معالجة التراث أو القراءات الآتية من خلال مجالات متعددة بين النقد والبلاغة واللغة والعلوم الدينية، في تعدد لا ينفي الوحدة في إطارها النظري العام، فكل هذه الدراسات السابقة أو اللاحقة تعد خطوات مهمة تهدف إلى اكتشاف الروابط الخفية بين مجالات الفكر المختلفة.

يقرر حسن طلب، في البداية، حقيقة واضحة، لكنها برغم بدايتها وخطورتها على تطور الفكر والحياة، تقيب عن نهم المتعصبين ضيق الأفق، وهي أن فهمنا للكتب المقدسة ظل محكوماً عبر قرون طويلة بنظرة ضيقة تقنع بالمعنى الحرفي المباشر، وهكذا تعاملنا مع الكتب المقدسة على أنها تتكلم لغة لا تختلف كثيراً عن اللغة الدارجة التي نتكلمها في حياتنا اليومية، هذا الفهم السطحي للغة النصوص المقدسة والاكتفاء بما نراه على السطح دون المغامرة بالفصوص لنستخرج منها دلالتها الحية العميقة المحتجبة تحت المعنى الحرفي المباشر، هذا الفهم أفقر اللغة المقدسة ونزل بها إلى المستوى النفعي المبتذل للغة حين تكون مجرد وسيلة لقضاء الأنشطة اليومية، الأدهى من ذلك أن الفهم الحرفي للنصوص المقدسة يعطي سنداً نظرياً للمتعصبين الدينيين في مساهمهم الخطير إلى فرض آرائهم على المجتمع وتكفير من يختلف معهم من الأديان الأخرى أو حتى المذاهب النافسة داخل الدين الواحد!

ويمكن استخلاص النطق الأساسي الذي تقوم عليه فكرة التعصب الديني - في ضوء رؤية هذا البحث - في الإيمان الأعمى بأن لغة النصوص المقدسة لغة حرفية مباشرة أحادية المعنى، أي أن تفسيرها لا يحتمل ولا يقبل أكثر من وجه، وذلك خلافاً لما قال به الإمام علي بأن القرآن - مثلاً - حمال أوجه، وإنه لا يتكلم وإنما يتكلم به الرجال، غير أن الأصوليين والمتزمتين وأتباع المذاهب الشمولية يؤمنون بفكرة الحقيقة الواحدة، ليس هذا فحسب لكن الكارثة تبدأ نذرها الرهيبة حين يصرون على أن هذه الحقيقة الواحدة رهن بفهمهم هم وحدهم للنصوص المقدسة وأنها حكر عليهم دون سواهم، وهكذا ينقسم الناس إلى معسكرين متناحرين لا سبيل إلى التوفيق بينهما: معسكر الإيمان أو "الناجون من النار"، ومعسكر الكافرين أو أهل الضلال.

هكذا قاد الفهم الحرفي للنصوص إلى مصادرة حق الإنسان الفرد في إقامة علاقة مع النصوص بدون وسيط مفروض عليه بما يعنى إلغاء العلاقة المباشرة التى ينبغى أن تنشأ بين الله والإنسان من غير أى وصاية يديها بشر آخرون؛ كما قاد إلى خطر حرية التعامل مع النصوص المقدسة بمعزل عن الرؤى والقوالب المذهبية الجامدة مما أدى إلى تصوير الأديان والعقائد المتنوعة على أنها ساحة صراع يرى كل منها أنه وحده صاحب الحق فى الوجود، وغاب الفهم المستنير لطبيعة الدين كما ظهر عند أصحاب التجارب الدينية العميقة مثل نيقولا دي كوسا فى الغرب، وابن عربى فى الإسلام، وكريشنان فى الهند، وغيرهم ممن نادوا بفكرة "سلام الإيمان" وأمنوا بمبدأ وحدة الأديان، ما دامت جميعها تسعى إلى غاية واحدة وإن اختلفت الوسائل.

إن إثبات الطابع الرمزي للغة الدين على نحو ما يرد فى هذا الكتاب يشكل خطوة فى طريق طويل يرجو حسن طلب - ونحن معه - أن يصل بنا فى النهاية إلى العودة من جديد إلى الإيمان بدلا من الصراع الذى يذكي المتعصبون وأدعياء امتلاك الحقيقة المطلقة أواره، ولعل هذا يحيلنا مباشرة إلى مجهودات نصر أبو زيد فى كتاباته المتعددة حول مفهوم النص وآليات التأويل وإشكاليات القراءة.

يحتوى "المقدس والجميل" مقدمة: أبجدية واحدة ولهجات مختلفة، وأربعة فصول: مفهوم القداسة ومفهوم الجمال، رمزية التجربة الدينية، اللغة الرمزية فى التجريبتين، مستويات الترميز فى النصوص الصوفية.

يفرق هذا البحث بداية بين قيمتى القداسة والجمال فى الدين والفن، هذه الجدلية التى تتشعب وتتعارض وتتصارع أحيانا لكنها لا تلبث أن تلتقى فيصير الفن ديناً والدين فناً من خلال لغة الرمز، حيث إن التجربة الدينية عامة تقوم على أساس انفعالي من الشعور بالخوف أو الرهبة، وهذه النظرة هى التى تفسر القداسة وهى تتفق مع الأساس للخبرة الدينية التى يقر بها كثير من الباحثين، المهم هنا أن الشعور بالرهبة والخوف إلى آخر مترادفات التجربة الروحية النفسية يقود بالضرورة إلى نشدان الخلاص والأمان، ولكن فكرة الخلاص ليست دينية دائماً أو ليس الطابع الدينى هو مضمونها الوحيد، فهناك أيضاً خلاص عن طريق الفن، وعند هذه النقطة يلتقى الجميل بالمقدس ويصبح الفن ممراً إلى القداسة من حيث إنه يسهل أمر الاعتناق ويمنح أجنحة ويقدم فى ومضة ما تقدمه القداسة مطلقاً، وهناك عنصر إيماني يجمع بين المقدس والجميل فى قران، وهو - بالطبع - ليس الجانب الدوجماتيقي أو العقائدى فى الإيمان، بل هو الجانب الدال على الرغبة، فالإيمان إذن يجمع بين المقدس والجميل أى بين الدين والفن، هذا على مستوى التجربة نفسها فإذا انتقلنا إلى مستوى التعبير عن التجربة وجدنا عناصر أخرى تجمع بين الدين والفن، تتلخص فى لغة المجاز التى يمثل الرمز جوهرتها المكنونة.

إن فهم النصوص المقدسة على أنها نصوص مجازية تقوم على الاستعارة والرمز لم يؤد فقط إلى فهمها والتواصل معها على أساس جمالي أو فنى فقط بل أدى إلى إنقاذ تلك النصوص من هاوية الزيف التى كانت ستتردى فيها لو تمسك المؤمنون بها بحرفيتها.

وهناك عدة مداخل لتعريف الخبرة أو التجربة الدينية وتحليلها، وتختار الدراسة مدخل بحث الخبرة الدينية وعلاقتها بالأفكار والمفاهيم الدينية الأخرى مثل فكرة القداسة وعملية الشعائر الدينية ومفهوم الدين نفسه مع الإقرار ببعض التحفظات الأولية الخاصة بهذه العلاقات، ومن هذه التحفظات أن هذه الأفكار والمفاهيم الدينية كثيراً ما تترادف وتتداخل ويحل أحدها محل الآخر حسب النظرة التى ننظر بها إلى هذه الظواهر ووفق المنهج الذى نترسمه، وتجدر الإشارة إلى أن دراسة الدين فى القرن العشرين جرى استقطابها فى اتجاهين أساسيين، الأول: دراسة الظاهرة الدينية من خلال العلاقة بين الفردى المشترك والاجتماعى، والآخر: هو الذى اهتم بدراسة الخبرة الدينية من خلال الفرد.

ومع الاعتراف بصعوبة تعريف الدين حيث إن دراسة الدين تنتمى إلى ملتقى الفروع المعرفية فى الإنسانيات جميعاً، فلا بد أن نختار من التعريفات الوفيرة المتاحة ما يلائم هذا البحث الذى ينطلق من فرضية مؤداها أن الدين شأنه شأن الفن ليس سوى مظهر من مظاهر المنظومة الرمزية التى تشكل تجربة الإنسان الروحية، ومن هنا توجد مشتركات بين التجريبتين الدينية والجمالية، منها: الإحساس والانفعال والمفاهيم العقلية، وبفحص هذه المشتركات يتأكد أن طبيعة التجربة ومضمونها الحسى أو الانفعالى أو العقلى ليس هو وحده ما يجمع بين الدين والفن، بل اللغة أيضاً، لغة الرمز، تشكل قاسماً مشتركاً أعظم بينهما، ويتأمل التجارب العاطفية الروحية الكبيرة نجدها تتميز بمشاعر متضاربة غامضة لا تصلح اللغة العادية للتعبير عنها ولذلك كانت لغة الرمز هى الأنسب للتعبير عن هذه التجارب الروحية العميقة بشقيها الدينى والفنى ويبرز هذا جلياً عند أصحاب هذه التجارب العظمى مثل رامبا كرسنا الذى عبر بقصة رمزية يروى فيها كيف التقى بالإله كالى وبمعىسى المسيح ومحمد (عليهما السلام) وبوذا، حين أراد أن يعبر عن فكرة وحدة الأديان التى سيطرت على مجامع قلبه.

وهنا لابد من وقفة أمام وظيفتى الرمز فى التجربة الدينية، الأولى وهى الوظيفة التمثيلية التى يمثل فيها الرمز شيئاً آخر، فهناك طرفان واضعان، رمز ومرموز إليه، غير أن الرموز إليه لا يكون واضحاً دائماً، وفى هذه الحالة تنتقل إلى مستوى آخر من الكثافة الرمزية وهو المستوى المنوط بكشف مستويات الواقع العميقة الذى يقتضى أن تتكشف أيضاً مستويات الروح أو مستويات حياتنا الباطنية.

يقف البحث طويلاً أمام التجربة الصوفية ومستوى الترميز فى النصوص الصوفية، باعتبارها من أعمق التجارب الروحية الفنية، حيث إنها تنطلق من الحب لا الخوف، وتصل إلى المدى الذى تمتزج فيه التجربة الدينية بالتجربة الجمالية، وتستحيل التفرقة بين المقدس والجميل، بين الإلهى والإنسانى، بين الدينى والفنى.

إن ما يرمى إليه هذا البحث فى النهاية هو أن يظهر للقارئ - سواء من خلال الأدلة النظرية أو الشواهد التطبيقية - على أن أبجدية الدين واحدة وإن اختلفت لهجاتها، وهكذا يستطيع كل صاحب عقيدة - لو أحسن الإصغاء - أن يفهم صاحب العقائد الأخرى، ويكتشف أنه يتحدث اللغة نفسها، فالأديان تستل بالرمز وتتفياً دوحته، وبذلك يتحرر الأفراد من ديكتاتورية التأويل الفردى وإفساح المجال للتخلص من قيود أحادية التفسير، حتى يكونوا قادرين على نبذ التعصب وإحلال الحب محل الكراهية ليسود التفاهم والود، وما دامت أبجدية الدين واحدة، فلنترك للهجاتها جميعاً حرية الوجود ولنمنحها أذنًا مصغية، لنرى كيف أنها تتناغم ويعنى بعضها بعضاً.



## تاريخ الوطن المتحول من الجماعة إلى الفرد "رؤية جيل"

صباحى موسى

"السيرة - الجيل - الحركة" هكذا عنوان الشاعر شعبان يوسف كتاب "شعراء السبعينيات" الصادر حديثاً عن المجلس الأعلى للثقافة، والذي يحتوى على إحدى عشرة شهادة لأبناء هذا الجيل بالإضافة إلى دراستين وندوة أقيمت لمجلة المدى فى عددها الخاص عن الأدب المصرى الحديث، تحت عنوان "حاضر الشعر فى مصر" ناقش فيها حسن طلب، وأمجد ريان، ومحمود نسيم، وماجد يوسف، ووليد منير، وفتحي عبد الله عددا من القضايا المتعلقة بالسبعينيات فى الشعر المصرى والمشهد العربى. حين نقرأ الكتاب نتوقف أمام رصد من وجهات نظر مختلفة لفترة التكوين لدى شعراء هذا الجيل، هذا الرصد الذى يتراوح ما بين سرد القصة وقصيدة النثر الضاربة بالمجاز والمحتمية بإهراق الذات على بياض الورق وكان كاتبها يسترخى على "شزلونج" الطبيب يسترجع معه ذلك الخبأ فى الصندوق المظلم للنفس البشرية، هكذا تواجهنا "عصافير محتشدة تتنافس فى إدراك العشب - شهادة خارج السرب" لأحمد زرزور، وكأننى وقعت فى حفرة "لأحمد طه"، والشعر منطقة العمل السرية "لأمجد ريان"، ومكابدة أولى "لجمال القصاص"، و"ماذا يقول البنفسج" لحسن طلب، و"فقه الحائى" لحلمى سالم، وصرامة الموسيقى لرفعت سلام، و"بالعربى الضيغ" لماجد يوسف، و"تقلبات الورد" لفريد أبو سعدة، "طائر الفخار" لمحمود نسيم، و"الشعر تجربة فى اكتشاف الحقيقة" لوليد منير. إحدى عشرة شهادة مليئة بالواقع السياسى المحتشد، والماضى المتخيل، والمستقبل حتمى التحقق، لغة ناعمة وتنقل هادى، واتساق تام مع الذات التى لم تكن سوى محور البحث الدائم عن مكان بين آلهة الشعر آنئذ: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، وأمل دنقل، وعفيفى مطر، وأنونيس صاحب الظل الممدد والجسد الغائب. إحدى عشرة شهادة تعد فرصة نادرة للباحثين فى أحشاء فترة من أكثر فترات التاريخ السياسى والعسكرى والاجتماعى تحولا؛ حيث النكسة وموت عبد الناصر. وثورة التصحيح وخروج السوفيت وانتصار أكتوبر ومظاهرات الطلبة، ومعاهدة كامب ديفيد، واعتقالات السادات للشيويعيين. وخروج الإخوان عليه واعتقالهم ثم مقتله. فى هذه الأعوام الخمسة عشرة. كان هذا الجيل يتكون، وكان يبحث لنفسه عن مكان ومنفذ للنشر والتحقق فى وقت كانت فيه كل المنافذ تحت قبضة الدولة ولا مكان لحرية قلم أو مبدع، فبطبع حلمى سالم "حبيبى مزروعة فى دماء الأرض"، وأمجد ريان "أغنيات حب للأرض" فى مطبعة الديباطى، على حسابهما الخاص حيث يتمارقان هناك، وتتسع الدائرة لتشمل عددا كبيرا من الشعراء الوافدين إلى القاهرة بحكم الدراسة فتشمل محمود نسيم وجمال القصاص وفريد أبو سعدة، وماجد يوسف ورفعت سلام وحسن طلب وغيرهم. فاحتضنهم ندوة سيد حجاب وعبد المنعم تليمة مساء الخميس ويثيرون على صلاح عبد الصبور حين تولى رئاسة تحرير مجلة الكاتب خلفا لأحمد عباس صالح، ويقدمون ملفا خاصا عن صديقهم على قنديل، وتعليقات على قصائد أصدقائهم فى المجلة نفسها فيما بعد، ويدافع عنهم سيد حجاب وينشر لهم رجاء النقاش ويصدرون مجلة إضاءة عام ٧٧ مناهضة لـ جاليرى ٦٨، وينشغلون بنقد جاليرى وسنابل والقذ وحتى ينقد أنفسهم؛ فينسحب رفعت سلام بعد العدد الثالث نظرا لخلاف على المقدمة التى كتبها للمعد. وعلى الصعيد الآخر يتجمع عدد من الشعراء نوى الطابع المدينى (أحمد طه - عبد المقصود عبد الكريم - عبد المنعم رمضان - محمد سليمان - محمد عيد إبراهيم)، ليكونوا جماعة أخرى ترفض الشعارات وتعلن موت التكتل، وتؤسس الواحدة والفردية؛ فتتشر خمسة دواوين فى عام ونصف هى "أزدهم بالمالك" لعبد المقصود عبد الكريم، و"أعلن الفرح مولده" لـ محمد سليمان، "الحلم ظل الوقت ظل المسافة" لعبد المنعم رمضان، وطور الوحشة "لمحمد عيد إبراهيم، ولا تفارق أسمى" لـ أحمد طه. كل هذا الصخب وهم ما زالوا فى طور التكوين.

مرة أخرى يضعنا الكتاب أمام إعادة طرح الأسئلة القديمة: هل يمكن أن نسمي السبعينيين جيلاً؟ وهل يمكن أن نعد كل عقد جيلاً؟ فنقول: الستينيين والثمانينيين والتسعينيين والألفينيين؟ وما شروط الجيل؟ وما الفارق بينه وبين الحركة الأدبية؟ العديد من الأسئلة التي قد يدور حولها النقاش عشرات الأعوام حتى يموت من طرحها ولا تموت هي. بل تظل قائمة يتوارثها القادمون فالقادمون. لا شيء سوى أنها إشكالية يتوافر لها ما ينفيها وما يثبتها. تماماً كسؤال درويش: "فى الزمن الصعب هل شك النبی فى عائشة" وكأسئلة المتكلمة: هل القرآن مخلوق أم أزلي؟

والإشكالية الحقيقية هي أن السبعينيين هم الذين طرحوا المصطلح وهم الذين خرجوا عليه حين تأكدوا أن فرضيات الوقت اختلفت، وأصبح البقاء للفرد لا للجماعات أو القوميات. أصبحت الذات هي محور النص وليست البيانات التي تنتثر حوله. فكانوا أول من خلعوا عن أنفسهم الرداء وصاروا يهتمون بعضهم البعض ويتصلون مما صنعوه وصنعهم. فما كان لهم أن يجذبوا الانتباه بكل هذه القوة كأصوات فردية بجوار صلاح عبد الصبور أو أمل أو عفيفي مطر أو حتى حجازي أقلمهم سطوة عليهم.

وربما كان الواقع المصرى حالة خاصة تجعلنا نتوقف عند كل عقد من الزمان كأنه جيل قائم بذاته: ففي الخمسينات كانت قصيدة الرواد الثائرة على ما قبلها في الشكل لا في المضمون، إذ تعد امتداداً طبيعياً لأفكار الرومانسيين ومدرسة المهجر.

لكن ثورتها على العروض والقافية جعلتها فقرة جديدة في سلسلة الحداثة العربية التي بدأت مع محمود سامي البارودي في ثورته على الركاقة الشعرية التي أنتجتها سنوات التخلف والظلام بدءاً من العصر المملوكي الثاني الذي سيطر فيه المالكات الانتكشارية أو البرجية على حكم مصر وتبعهم العثمانيون الذين قتلوا كل شيء حتى مجيء الحملة الفرنسية التي اتضح من خلالها كم الفجوة الثقافية والحضارية بين الشمال والجنوب، لا نقول إن البارودي انطلق من هذه الرؤية السياسية لكنه المناخ العام الذي شمل كل شيء، في عهد محمد علي حيث سيطرة الرغبة في أحياء الماضي التليد سواء في المشروع السياسي [بناء دولة قومية على جسد الدولة أو الخلافة العثمانية] أو المشروع الثقافي المتجسد في رؤيتين إحداهما تقول بالاتصال بالغرب والتعلم منه مثلما تعلم منا ثم اللحاق به، والأخرى تقول بإحياء التراث العربي. لم يكن الشعر في هذا الوقت سوى أن يأخذ بالثانية حيث إن الفنون تحتاج لمسيرة طويلة من الهضم والفهم والاستعداد النفسى للتقبل، فثار البارودي على القصيدة الهزلية الركيكة وأنتج قصيدة قوية الألفاظ والمعاني، قوية البناء والتراكيب معتمدة بحور الخليل مطية نجاة وصراطاً مستقيماً للوصول إلى قصيدة الآباء في عصرها الزاهر. هذا الاتجاه الإحيائي وصل إلى قمته لدى شوقي وحافظ إبراهيم ومن ثم كان لابد من التطوير في أشياء أعلى من الألفاظ والمعاني والتمسك بالبحور فظهرت الرومانسية، والديوان، والمهجر.

ولم يكن الاتجاه الأول خاملاً لكنه كان يعمل بدأب عظيم فترجمت العديد من الروايات، والدواوين، والمسرحيات، وظهرت القصة القصيرة، والرواية كما ظهر الشعر المنثور أو النثر الشعري وأصبح المناخ مهيباً لفقرة جديدة هامة في الحداثة العربية في كلا الاتجاهين. كان الاعتماد الرسمى فيها لقصيدة التفعيلة وهو ما يتوازى مع الانقلابات العسكرية التي حدثت في العالم العربى وبخاصة مصر والعراق. نصف ثورة وليست ثورة كاملة، نصف ثورة على الشكل دون المضمون؛ فارتفع صوت حجازي وعبد الصبور، وفي العراق نازك والسياب، بينما ضاع صوت الماغوط وأنسى الحاج وشوقي أبو شقرة ليظل شريكاً مغضوباً عليه في السلطة. ووهب مناخ الستينيات في مصر لقصيدة التفعيلة جيلاً عمق مجراها وأكد ارتضاءها تعبيراً إبداعياً عن الهم العام والروح القومية التي ملأت مبدعها وإن اختلفوا مع السلطة؛ فكان أمل دنقل وعفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهم ممن استطاعوا الانطلاق بهذا النص إلى أعلى مداه على المستوى اللغوى والتخيلى والأيدىولوجى، وأصبح من العسير إنتاج آفاق أعلى له أكثر من ذلك. ربما كان الانقلاب

الذى أحدثه الرواد فى الخمسينيات مؤهلاً لأن نطلق عليهم مصطلح "جيل"، وربما كان الانطلاق العظيم فى هذا النص المتواكب مع أعلى مد للقومى العربية فى الستينيات مؤهلاً لأن نطلق على الستينيات "جيلاً". فما المؤهلات التى تجعلنا نطلق هذه التسمية على السبعينيات؟ ما حدث لدى السابقين كان توجهها بون اتفاق، لكن السبعينيين كانوا متفقين وأنتجوا جماعتين "أصوات - إضاءة" وكانت توجهاتهم محددة [الحدائث] وبغض النظر عن تقييم هذا المنتج الحدائى غير أنهم انطلقوا من منظور سياسى رافض لتوجه السلطة ومطالب بخلق مساحة من الحرية تسمح بالإبداع والنشر، فى فترة شهدت أكبر انتصار حربى وهزيمة قومىة. شهدت التحول من أقصى اليسار إلى أقصى من اليسار إلى اليمين، وضياح كل الشعارات والمقولات الكبرى. ولم يكن ذلك كله مؤهلاً لإنتاج جيل شعرى لولا وجود أكثر من عشرين شاعراً يؤكدون فى نفس واحد أنهم جيل مختلف ولديه من الثورة ما يؤهله لتقديم رؤية إبداعية جديدة تجيلهم بعد الجيلين السابقين.

ما حدث أيضاً بعد ذلك - على المستوى المصرى فقط لأسباب كثيرة - يجعل بمنطق التججيل التسعينات جيلاً جديداً. جيلاً لا ينطوى فقط على الشعراء الذين ظهروا فى التسعينات ولكن فى نهايات الثمانينيات أيضاً، فنضع على منصور وإبراهيم داوود ويسار الزيات وفتحى عبد الله وحسن خضر وغيرهم إلى جانب طاهر البربرى ونجاة على وسيد محمود وعلى بدر وغيرهم من عشرات الشعراء الذين لم يعتمدهم الإعلام الثقافى بعد - بغض النظر عن التقييم النقدى لإنتاجهم المتفاوت - ربما يكون المؤهل لذلك ليس كتابتهم لقصيدة النثر التى كتبها السبعينيون أيضاً، ولكن لتوحدهم بهذه الروح التى شكلت عالم ما بعد الحدائث وما فيه من عزلة وفردية ورومانسية شاحبة سواء فى الحزن أو الفرح، وبعيداً عن المقولات الكبرى والرؤى الفلسفية المهمومة بتفسير الوجود وما فيه من تناقضات لا يحتملها العقل فى زمن لا يتيح ما يتناسب مع هذا التأمل الطويل. ولذا تركز نصوصهم على تصوير الواقع وسرده على ما هو عليه من متناقضات من خلال رؤى شعرية بسيطة التلقى متسعة التأويل.

#### مآزق السبعينيات:

يعد مآزق السبعينيات مآزقاً هاماً فى المشهد الشعرى المصرى الحديث؛ حيث أنهم صدروا أنفسهم بوصفهم جيل مغاير ثائر على السابقين وداع إلى القطيعة العرفية مع هذا التراث الطويل من أجل إنتاج فقرة جديدة فى الحدائث العربية عامة. بل إنهم لم يكتفوا بأن ما يسعون إليه هو محض فقرة فى سلسلة الحدائث بل إنه الحدائث الحقيقية، وشرعوا فى انتقاد السابقين سواء الشعراء أو الجماعات، مواعدين القراء والمتابعين لهم بأنهم سينتجون الحدائث العربية الحقيقية، تلك التى فشل فى إنتاجها أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وجماعة جاليرى أو القانمون على إصدارها وجماعة الغد وغيرهم. وربما كان بإمكانهم إحداث ذلك لو أنهم لم يثخنوا أنفسهم بالمقولات والبيانات ونظروا إلى واقع الشعر العربى الآخذ بالتحول الحقيقى إلى قصيدة النثر كشكل ومضمون، كما أن حظهم غير الموفق وفر لهم شاعرين من أهم ما أنتجت حقبة الستينيات هما عفيفى مطر وأدونيس اللذين ينبعان من تجربة تكاد تكون واحدة وإن اختلفت فى مظهرها؛ فكلاهما مهموم بالأيديولوجيا العربية والأفكار القومية والرؤى الفلسفية الوجودية الكبرى أو بالرؤى والأيديولوجيا العلوية ذات الصبغة المتسامية. وكان الوعاء المناسب لهاتين الفرقاطين هو اللغة وما تتبجه من جلال وطواسين. فلم يستطع السبعينيون الخروج من أسرهم، لكن الظرف التاريخى الذى تكونوا فيه كان داعياً إلى عكس تجربة الاثنين؛ فقد نشأ السبعينيون بعد هزيمة تعد المسار الأول فى نعش القومية العربية تبعها موت الزعيم الروحى والجسدى لهذه القومية، تلاه الانتصار الوحيد على يد أنور السادات الرافع الأول لفكرة التفكيك والاهتمام بالذات. لم يكن ذلك كله يعنى شيئاً إلى جانب المدمرة الكبرى المسماة الانفتاح، فحديث السياسة فى بلادنا يظل دائماً حديثاً قوياً لا تؤمن به الجماهير ولا يتخللها، أما حديث الاقتصاد فذلك الذى "يتغلغل" فى الأنفاس التى يستنشقها البشر. ومثلما أرست الاشتراكية أو الناصرية أفكار القومية العربية من خلال الاقتصاد الشمولى وما صاحبه من قرارات التأميم والإصلاح الزراعى فكذلك أرسى الانفتاح أفكار

التحطيم والهدم والتفكيك والذاتية فى المصريين جميعاً، وكان الابداع - خاصة الشعر - انعكاساً أولياً لهذه الروح الفردية وإن تم على هيئة جماعتين. فلا يمكن أن ندعى أن لأصحاب إضاءة ٧٧ روحاً مركزية واحدة، بل إن مأزقهم تشكل من خلال الجماعة القائمة على روح فردية ومن ثم فلم يسلموا من الخلافات والصراعات ورغبة التواجد والنفى. ولا يمكننا أن ندعى وجود مشروع عام لديهم جميعاً ولكنها مشاريع فردية خاصة وربما بآليات متناقضة. الشيء الوحيد الذى اجتمعوا عليه هو الوقوع تحت سطوة أدونيس المنظر وسطوة المعوق لمجره عفيفى مطر صاحب الفرقاطة التى لم ينج منها أحد آنئذ. لكن الزمان كان قد دار عن فكرة عفيفى وظلت أسطوره الخاصة وعلى السبعينيين أن ينتجوا أساطيرهم هم؛ فاستداروا لبحثوا عن الشعلة التى كانت تملأ أرواحهم بالدفع فوجدوا أن على قنديل قد توفى مبكراً ولم يترك لهم سوى القليل الذى تدارسوه فيما بينهم كأنه انجيل ثورتهم. ومن ثم فلم يكن ثمة ملاذ سوى اللغة التى توارثوها عن أدونيس وعفيفى مطر ووقفوا فيها بدرجات حتى أصبحت الفرقة الناجية منهم تعد على أصابع اليد الواحدة ولا يمكن تخلصها لنفسها تماماً.

أظن أن هذا هو الجزء الأول من المآزق فالجزء الثانى يكمن فى قصيدة النثر حين أصبحت فرض عين فى نهاية الثمانينيات وهنا تبارى أغلبهم فى اللحاق بها فى ثورة تشبه ثورة الانفتاح وان تقنياتهما هى روح العالم الجديدة ومن يتخلف عنها يصبح غير حدثى أو غير صالح للدخول إلى بعد حدث. فأضاعوا زمناً طويلاً فى تقنيات لا تتناسب مع رؤاهم وأرواحهم ولا مفردات الحياة التى عاشوا بها. فجاءت قصائدهم فى أغلبها ضعيفة وغير متسقة مع نواتها بل إنها كانت شكلاً بلا مضمون سوى ما أعلنوه منذ البدء [لا للمقدس - لا للتأويل].

ربما كان جيل السبعينيات هو أكثر الأجيال التى ظلمت ليس لأنهم ظلموا أنفسهم ولكن لأن الظروف السياسية والاقتصادى والاجتماعى والثقافى كان أكثر قسوة عليهم، فقد نشأوا فى أحضان الشمولية والمقولات الكلية والرومانسية الواقعية وكان عليهم أن يكتبوا فى زمن التفكيك والذاتية الفردية لأناس مازالت تعيش هذه الأحلام. وما إن بدأ الإيقاع ينتظم حتى تغيرت الرؤية الثقافية ككل وكان عليهم أن يناضلوا من جديد لتأسيس رؤى شعرية مغايرة سواء لما بدأ الناس يتدربون عليه أو مغايرة لطبيعة المكان الذى يقدس العبودية ويركن للاستسلام ويكره الثورة حتى على المستوى الشعرى. لكنهم استمروا فى طرح رؤاهم الجديدة حاملين على أكتافهم وزر تغيير العالم مرتين والبدء من جديد فى كل مرة، ورغم أنها الحقبة الوحيدة التى تركت لنا كل هذا العدد من الشعراء غير أن اللعنات لم تنزل على شعار حقبة بقدر ما نزلت عليهم، اتهموا بالتفكيك والهدم والسريالية وجوقة اللغة الجوفاء.

فى الوقت الذى تحملوا فيه أعباء الرسالة فى زمن التقلبات ولا يمكننا أن ننكر أن السبعينيين هم الذين خطوا لقصيدة النثر مشروعيتها فى واقعنا المصرى، فى الوقت الذى وقف الستينيون يجربون بحذر ثم رفض تام ثم هجوم معلن حتى لا تنطوى صفحة الحداثة وينسى الناس أسماءهم ويلتفتون إلى الجيل الجديد. نعم أن عدداً من السبعينيين مازالوا يرفضون هذا النص لأن ذلك لا يمنع من أن هناك من ضحوا بعشر سنوات كاملة لبيدوا من جديد.

ربما كانت هذه المجموعة من الشهادات هى التى أعادتنا إلى الحديث عن جيل كامل من داخل شهاداتهم وما سجلوه عن حقيقتهم سريعة التغير، وقد كنا نود لو أن باقى السبعينيين كتبوا شهاداتهم حتى نتعرف أكثر عليهم من داخل أنفسهم، فنقرأ المزيد من الشهادات عن الواقع والشعر والذات: شهادات تجعلنا أمام دفاتر تاريخ وطن يتحول.

## كاميليا صبحي

صدر العدد الأول والثاني من مجلة آرابوييتيكا في باريس . وهي كما يتضح من اسمها، مجلة تُعنى بالشعر وقضاياها بصفة عامة ، مع التركيز على الشعر العربي بصفة خاصة من خلال دراسات وكتابات جادة تسعى للتأصيل لحركة الشعر العربي المعاصر. رئيس تحريرها هو عبد القادر الجنابي ، الشاعر العراقي المقيم بباريس ، ويتميز بنشاطه الواسع في مجال الشعر واهتمامه الكبير بقصيدة النثر بصفة خاصة. فقد أصدر أكثر من أنطولوجيا للشعر العربي المترجم إلى الفرنسية منها : " الشعر العربي الحديث " ويقع في ٣٥٧ صفحة ويضم قصائد لمعظم الشعراء العرب المعاصرين ، صدر عن دار نشر Maisonneuve- Larose بباريس عام ١٩٩٩ ، و " قصيدة النثر العربية " وهي أنطولوجية قصيرة تضم عددا من قصائد النثر وترجمتها إلى الفرنسية صدرت عن دار نشر Paris Méditerranée بباريس عام ٢٠٠١ ، وأخيرا " شاعرات معاصرات " الصادر عن دار النشر نفسها عام ٢٠٠١ ، ويضم قصائد من الشعر النسائي العربي وترجمتها إلى الفرنسية.

يستهل هذا العدد بقصائد نثرية لبول سيلان وقراءة لشعره يقدمها جيروم روتنيورج وبيير جوريس وسيباستيان ريتشمان.

وفي باب " أصوات من الشرق " مقال لعبد القادر الجنابي عن بول شاؤول ، الشاعر والصحفي وأحد مترجمي صمويل بيكيت والمسؤول حاليا عن الصفحة الثقافية بجريدة المستقبل ، و أحد مؤسسي " حركة الوعي اللبنانية " . ويعد شاؤول كما يقول الجنابي من الأصوات الشعرية القليلة التي أفادت من التجربة الشعرية العربية في مجال قصيدة النثر ، ومن تجاوز الغرب لها، بحيث اتخذت قصائده الشكل الذي فرضه الإبداع الشعري ذاته فكانت تواصلًا مع ما سبق أحيانا وقطيعة معه في أحيان أخرى.

ويتابع أنسي الحاج في مقال له الحديث عن خصائص شعر بول شاؤول فيقول إن التكثيف الشديد في أسلوبه حين يكتب عن الجسد أو الوطن أو الموت أو الشعب على حد سواء، يجعلنا نشعر أن السطر أشبه بمرتفع ، والبياض على قمته خواء ولكنه ليس فضاء صامتا بقدر ما هو ضياء يسهم في اكتمال الخيال. وهو يعلق قلوبنا على قمة هذا السطر، لنقف على حافة الهاوية ، فيأخذنا في تيار عارم يدفعنا نحو النور.

ثم يفرد العدد صفحات لشعر شاؤول بالفرنسية. وعن ترجمة الشعر يقول شاؤول إنه لا بد للترجمة أن تتحرر تماما ، لتصل إلى جوهر القصيدة وليس إلى شكلها الخارجي. فمن لم يدرك جوهر القصيدة الشعرى لا يصلح أن يترجم الشعر. لهذا ، لا يمكن أن يترجم الشعر إلا شاعر، مثلما لا يمكن إلا لفيزيائي ترجمة الفيزياء وهكذا ...

وتنتهي المجلة ملف شاؤول بمقال له تحت عنوان " نصوص نقدية " . يكتب فيه عن انفصال القصيدة عن الشاعر لحظة قراءتها على جمهور الشعر، فتغادره وتحرر من قيودها النغمية والتاريخية والاجتماعية ، تتحرر من ذاكرة الشاعر التي تثقل عليها ومن المجتمع المحيط به لتدلف أحيانا إلى النسيان ولتظل مرتبطة بالشاعر بعلاقة أوديبية خالصة تتحول إلى نسيان أوديبى ، نسيان يجعل من العودة إلى الشاعر عودة إلى الموت. فيعد أن تلقى القصيدة ، وبعد أن ترحل عن " الآخر " الشاعر والجمهور تتجاوز كل هذا لتلحق بعالم النفي المغلق . فإذا حاول الشاعر استعادتها ليستقر عليها تاريخه ويعطيها دلالات تتجاوزتها ، إذ به يواجه مجهولا لا يعرفه ، يحاول أن يتحرر من سطوته وصرامته.

ثم تقدم المجلة قصائد ليجل سواريز ، وجوان جيلمان ، وجون بورتوننت ، وسيباستيان ريتشمان ، وطاهر بكري ، وبيزنار نويل ، وكارييلان ومارك ديولوز ، وتجربة شعرية خاصة بين صفاء فتحى وجاك ديريدا . فقد قدمت الشاعرة نصا لها ترجمته بنفسها إلى الفرنسية ، ومن خلال هذا النص المترجم أعاد ديريدا صياغة القصيدة ، ليقدمها معا صياغتين للقصيدة واحدة فى تجربة جديدة بالقراءة.

ويقدم وليد الخشاب مقالا بعنوان " صوفية، وشعر ومقاومة " ، يستعيد فى بدايته نقد عبد القادر الجنابى لنص " الصوفية والميراثية " لأدونيس. ويؤكد أن هذا التحاور بين نص أدونيس ونقد الجنابى يلخص الجدل العربى الدائر بشأن حداثة الثقافة العربية.

ويطرح رضوان بن عمارة فى مقاله " هل يمكن ترجمة الشرق ؟ " فكرة أن الحضارة تستعصى على الترجمة ، حتى وإن كانت حاجتها إليها ماسة . فالترجمة تهدف أساسا كما يقول إلى مد علاقة مع الآخر من خلال الكتابة ، ولكن فيها شيء من عنف اختلاط الأجناس بينما الحضارة تريد أن تكون كافية بذاتها.

وعن ترجمة الشعر أيضا مقال يحمل عنوان " عن الترجمة وآثارها " جاء فيه أن المترجمين العرب دأبوا ليس فقط على ترجمة النص الشعرى بصورة تقريبية ، ولكن على "تعبيره " أيضا خاصة فى تجربة مجلة " شعر" اللبنانية ، بحيث يخرج فى أسلوب عربى خالص ، وإن لم يخلو أحيانا من هنات. ويؤكد الكاتب أن الشعر العربى المعاصر ربما أفاد من هذه الترجمات أكثر مما أفاد من الشعر العربى الحديث ذاته.

وفى النهاية يعرض عبد القادر الجنابى باختصار لتاريخ قصيدة النثر العربية . ثم تقدم المجلة بدورها متابعات لمارك كوبر وهو قاص ومدرس جامعى تخصص حاليا فى الأدب العربى . صدرت تحت إشرافه دراسة هامة عام ١٩٩٩ عن دار نشر Centre National De Documentation Pédagogique تحت عنوان " بين النيل والرمال " عن الكتاب المصريين الفرنكفونيين . ومن خلال دراسات جادة قام بها عدد من الباحثين الفرنسيين يتعرف القارئ الفرنسى على الإنتاج الأدبى لجورج حنين وإدموند جابيس وجويس منصور وغيرهم فى الفترة ما بين عامى ١٩٢٠ و ١٩٦٠.

أفرد هذا العدد ملفا خاصا للفيلسوف الفرنسي الراحل جيل دولوز المعروف بصعوبة أعماله على الرغم من انتشارها . والملف يحمل عنوان " أثر دولوز في الفلسفة وعلم الجمال والسياسة " ، استهل بمقال لأستاذ الفلسفة آلان باديو تحت عنوان " دولوز على خط المواجهة " يقول فيه إن مكافحة فكرة التناهي ، والحديث عن البراءة الزائفة ، والدرس المستخلص من الهزيمة والرضوخ ، وعدم الثقة إلا في اللامحدود هي خلاصة الدرس المستخلص من فلسفة دولوز ، والذي يجعل فكره حاضرا شديدا المعاصرة.

ويرى دافيد لابوجاد ، الأستاذ بالسوربون ، أن فلسفة دولوز منفتحة على الخارج. وقد قام مؤخرا بجمع سلسلة من مقالات دولوز ومحاضرات له في كتاب صدر عن دار نشر Minuit تحت عنوان " الجزيرة المهجورة ونصوص أخرى " . ويغطي الكتاب نحو عشرين عامًا من رحلة دولوز الفلسفية.

ويركز باتريس مانيجلييه أستاذ الفلسفة في جامعة نانتيير على البعد الميتافيزيقي في فلسفة دولوز ، لكنه يؤكد أنها لغة ميتافيزيقية جديدة ، ويقول إن أعمال جيل دولوز تحلق بالفعل في سماء الميتافيزيقا البعيدة ، ولكن على طريقة عقاب زرادشت ، فهي تتحين اللحظة الحاسمة التي تهبط فيها على الأرض لتحفر بحروف حية أثرها على السياسة والمعرفة والفن.

أما " الفلسفة بدون مناقشة " فهو عنوان مقال إيلبي دورينج أستاذ الفلسفة بجامعة نانتيير أيضا ، ويركز على سأم دولوز من المناقشات الفلسفية ، والذي طالما عبر عنه من خلال كتاباته ، ومنها مقولته " لشد ما تقمت الفلسفة المناقشات ، فلديها دائما شيء آخر غير هذا تفعله " . ويرى الكاتب أن دولوز لا يدعي إعطاء تصور مبتكر عن المناقشة ، ولكنه يقدم في المقابل طرحا متفردا. يقول دولوز " المناقشة ممارسة نرجسية يسعى كل متحدث من خلالها إلى الظهور بمظهر الجميل ، حتى أننا سرعان ما ننسى موضوع الحديث " .

وعن التجريبية في أعمال دولوز يقول كلود أمبير إن دولوز خطا بدراسته " منطق المعنى " خطوة حاسمة ، فقد تجلت في هذا العمل قدرة دولوز الفلسفية على تطبيق النهج التجريبي على فكره التجريبي ذاته وهو شيء شديد الجودة .

ثم مزج بين الفن والفلسفة من خلال عدة مقالات ، أولها مقال لتوماس بيناتوي مدرس الفلسفة بجامعة فال دي مارن يؤكد فيه على عيقرية دولوز في استخدام التاريخ بأسلوب القص واللصق أو ما يعرف في الفن التشكيلي بالكولاج ، ليخرج في النهاية مشهد يتحول من خلاله مفكرون كلاسيكيون إلى أدوات تصورية دون أن يخون أفكارهم.

ودراسات دولوز حول الفن سواء كان أدبا أو تصويرا زيتيا أو غفلا سينمائيا كان لها أثر بالغ على الفنانين والفلاسفة على حد سواء من خلال الآفاق التي فتحتها أمامهم . والحديث الذي أجراه دافيد رابواين مع جاك رانسيار يهدف إلى الإجابة عن هذا التساؤل: هل هناك نظرية جمالية خاصة بدولوز؟

وعن " صورة الفكر " ، عنوان الفصل الأخير من كتاب جيل دولوز " بروت والعلامات " ، وكذلك عنوان الفصل الثالث من كتابه " الاختلاف والتكرار " يتحدث ريمون بيللور فيقول إن لفظ "صورة" مقصود ، فهو الأيقونة التي يتعين تدميرها " فنظرية الفكر كالتصوير الزيتي ، تحتاج لشوكة تجعلها تتحول من التصوير إلى التجريد : هذا هو موضوع نظرية الفكر بدون صورة " كما يراها دولوز.

وقد أثارت أفكار دولوز السينمائي مانويل دى أوليفيرا ، إذ استمع إليه فى محاضرة عن الابتكارية فى السينما فكتب إليه رسالة طويلة نشرت المجلة بعضا منها.

وعن فيليكس جاتارى ، رفيق رحلة دولوز الفكرية الذى اقترن اسمه به ، كتبت الباحثة آن كيريان تحكى عن اللقاء الأول الذى تم عام ١٩٦٩ ليستمر لقاءهم الفكرى إلى النهاية .

ويتساءل فى النهاية دافيد رابوين وباتريس مانيجلييه : أى سياسة يطرحها دولوز؟ فقد تعرضت أفكاره السياسية لتأويلات شديدة التعارض. ويرى الكاتبان عدم جدوى البحث فى مفاهيمه السياسية عن أشياء أسطورية أو كلمات ضخمة وإنما عن أدوات تصويرية يمكن أن تكشف النقاب عن صراعات وقضايا سياسية جديدة.



## عنوان العدد " إيطاليا اليوم " أدب ومجتمع.

كانت إيطاليا ضيف شرف معرض الكتاب الثاني والعشرين الذى أقيم مؤخرا فى باريس . ومن ثم ، رأت المجلة تقديم صورة تقول - بداية- إنها ليست كاملة للمشاهد الأدبى الإيطالى. تتحدث عن إنتاج كبار الكتاب المتمين للحقب الماضية والذين يشكلون المرجعية الأساسية للثقافة الإيطالية ، ولكنها تقدم أيضا شخصيات جديدة شقت طريقها وتأكدت مكانتها ومن خلالها بدأت مجالات إبداعية جديدة تتفتح وموضوعات مختلفة تأخذ مكانها. ولأن الأدب ليس بمعزل عن السياق الذى يتولد من خلاله فقد رأت المجلة أيضا إلقاء الضوء على بعض التحولات الاجتماعية والسياسية ، واستعراض بعض المعارك الثقافية التى شهدتها البلاد فى الآونة الأخيرة.

" أكلو لحوم البشر " أو هكذا سمت الصحافة مجموعة من شباب الكتاب، انطلقت فى ربيع عام ١٩٩٦ ، وانقضت على الساحة الأدبية الإيطالية ، مرتكة فعلا لم تشهد هذه الساحة من قبل: فقد أصدرت "أنطولوجيا" ، والأدهى من هذا أنها أنطولوجيا للقصص القصيرة، النوع الأدبى الأقل متابعة وقراءة فى إيطاليا. كان الناشرون يرفضون بإصرار نشر مجموعات القصص القصيرة . و لكن هؤلاء الكتاب الشبان ، ومن بينهم نيكولو أمانييتى ، وأندرو نوفو وأندا تيودوراني وستيفانو ماسارون ، قلبوا الموازين لتحقيق كتاباتهم نجاحا غير مسبوق.

موجة أخرى من الكتابات الأدبية الشابة ، قادمة هذه المرة من الجنوب الإيطالى، بدأت تظهر على الساحة مع بداية التسعينيات. من أهم الخصائص التى تميزها انطلاقا من أحداث حقيقية ، كما أن حيويتها الشديدة دعت النقاد إلى وصفها بأنها تفجر بركاني. من بين هؤلاء الكتاب : كارمين آبات وجيوسيبى مونتيزانو .

ثم نقلة إلى أيقونة الثقافة الإيطالية ، أمبرتو إيكو، وحديث أجراه معه فاييو جامبارو عن أهم أعماله الفكرية والأدبية ، ولكنه يقف بالطبع عند أحدث رواياته " بودولينو " التى يعود الكاتب من خلالها إلى موضوع قريب إلى قلبه : التاريخ ، وأحداثه غير المتوقعة أحيانا ، والتقاء ثقافات مختلفة ، ولعبة الصواب والخطأ. إنها عودة إلى العصور الوسطى التى استهل بها إيكو باكورة إنتاجه الأدبى " اسم الورد " حتى وإن جاءت بمحض الصدفة كما يبين من خلال الحوار.

ولم تسلم الرواية البوليسية من التجديد ، خاصة بعد النجاح المدوى الذى حققته روايات أندريا كاميليرى والتى أعادت إلى الأذهان ماضى مدينة صقلية . مع هذه الروايات بدأت القصص البوليسية الإيطالية تستمد أفكارها من الإقليمية ومن التاريخ. هذا ما يعرضه مقال جيرو لأكاس ، مترجم العديد من القصص البوليسية الإيطالية.

وعن داريو فو، الحائز جائزة نوبل فى الأدب والممثل المرحى والكاتب معا، كتب جيودو بونينو يقول أن كلمة داريو فو لا يمكن فصلها عن جسده. فإذا كان الكاتب فى إيطاليا دهشا لحصوله على الجائزة بدعى ألا شأن له بالأدب ، إلا أن مسرحياته الأربعين لابد أنها شغفت له ، حتى وإن لم تكتب لتقرأ بالضرورة.

أما الكاتب المبدع أنطونيو تابوتشى ، فقد نشر مؤخرا رواية تحمل عنوان " لقد تأخر الوقت، تأخر كثيرا " . وهى تدق ناقوس الخطر إزاء الموقف السياسى على الساحة الإيطالية. ففى رأى الكاتب أن " الأدب هو مساحة من الحرية " وهو "أرض واسعة يقود إليها أكثر من طريق، يوسع الكاتب أن يمضى فيها جميعا." ومن ناحية أخرى ، كان للكاتب أكثر من موقف أعلن فيه

صراحة معارضته لسياسة برلوسكوني رئيس الوزراء الإيطالي الحالي ، فهو يرى أن تحالف برلوسكوني لا يقدم يمينا حديئا ليبراليا بقدر ما هو تحالف عنصري معاد للأجانب.

إنه " عالم ليس لديه آفاق مستقبلية " أو هكذا يراه سيزار جاربولى ، أهم ناقد إيطالي معاصر. وهو يتهم الأدب بأنه بداية من الستينيات أدار ظهره تماما للمستقبل ، وأن إحساسا بالفراغ والركود انتاب الثقافة الإيطالية بحيث أصبحت تفتقر إلى وجود كتاب كبار. وهو يرى أن التلفزيون يقتل الإبداع الأدبي ويسحب الأكسجين من الحياة المعاصرة وبالتالي من الأدب. ولكنه مع هذا يستثنى بعض الكتابات النسائية التي جاءت على مستوى عال مثل كتابات فلور جايجي.

فإيطاليا أيضا امرأة ، أو هكذا يقول رينيه شيكاتي كاتب المقال الذى يحمل هذا العنوان. ويرصد فيه أهم الكتابات النسائية خلال القرن العشرين وكيف أنها تميزت بالتنوع والثراء. من بين هذه الأسماء يذكر سيبيليا آيرامو ، وروزيتا لوى ، والسامورينت وفرانشيسكا سانفيتال. ويذكرنا أيضا بحصول الروائية جرازيا ديليدا على جائزة نوبل فى الأدب.

وتتابع المجلة موضوعها برصد الحركة الثقافية الإيطالية من خلال أهم الترجمات التى صدرت لكلاسيكيات الأدب الإيطالى . ثم بمقال عن الجديد فى الفلسفة الإيطالية المفتوحة على الجدل الحالى والموضوعات المثارة على الساحة الدولية ، لتؤكد فى النهاية أن "الديمقراطية رواية" رصدتها الروايات التاريخية الإيطالية ، فقدمت كشف حساب دقيقا بجميع النجاحات والمآسى التى شهدتها البلاد ، وألقت الضوء على هشاشة الديمقراطية الإيطالية.

واستمرارا لرصد المشهد السياسي الإيطالي تختتم المجلة موضوع العدد بمجموعة من المقالات عن "الثورة الإيطالية" ، و"تاريخ جديد لإيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية" ، لتنتهى بمقال عن " الحقيقة السياسية " .

ماهر شفيق فريد

مجلة "بويتري رفيو"

حوى عدد الخريف ٢٠٠١ (المسنة ٩١، العدد ٣) من مجلة "بويتري رفيو" Poetry Review البريطانية عددا من القصائد والمقالات.

فهناك مجموعة قصائد للشاعرة البولندية فيسلافاشيمبورسكا الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩٦، والشاعر إدوين مورجان (مع مقابلة معه)، والشاعر جيفرى هيل، والشاعر توني موريسون، والشاعر الفرنسي جاك ريدا، والشاعر الإيطالي جياني دليا، والشاعر الطبيب داني أبسي، والشاعر أنطوني ثويت، والشاعر النيوزيلاندي بيتر بلاتند.

وهناك مقالات عن قصائد ريلكه المكتوبة بالفرنسية، والشعر اليهودي في بريطانيا منذ عام ١٩٤٥، والشاعر الأمريكي جون أشبري، والشاعر إدريان متشل، وقصائد الشاعر كريج رين ومقالاته، ومقالة عن الشاعر ت.س. إليوت أتوقف عندها هنا.

كاتب المقالة هو دنيس أودريسكول، ومناسبتها صدور كتاب عنوانه "الكلمات وحدها: الشاعر ت.س. إليوت" من تأليف الناقد دنيس دونوه (الناشر: مطبعة جامعة ييل).

يقول كاتب المقالة: إن محكمة الرأي الأدبي في إليوت ما زالت تجتمع وتنفض دون الوصول إلى نتائج حاسمة. فهناك من يتهمونهم بمعاداة السامية ومن يدفعون عنه هذه التهمة. ونحن مازلنا بانتظار نشر رسائله الشخصية الكاملة التي لم يظهر منها إلى الآن سوى مجلد واحد حرره أرملة قائله إليوت عام ١٩٨٨.

وكتاب دنيس دونوه يتميز بالصراحة وإحكام الحجة والنظر إلى إليوت بعين التوقير. وهو يقرر أن دينه الشخصي لإليوت عظيم، ويرى أن المنتقسين من قدره قد أساءوا تقديمه. ودونوه يكتب من منظور مسيحي شاكيا من أن أغلب النقاد اليوم يرون من واجبهم أن يهاجموا المسيحية وأن يسخرها من أي مؤمن بها. ثم يتقدم من ذلك إلى تحليل أغلب قصائد إليوت المهمة تحليلا لغويا وموسيقيا وفلسفيا.

وينظر دونوه إلى إليوت على أنه الرجل الذي استطاع أن يجدد الشعر الإنجليزي ولكن باستخدام مواد أغلبها قديم: دانتي، شكسبير، الكتاب المسرحيون الإنجليزي في عصر الملكة إليزبت والملك جيمس، شعراء القرن السابع عشر وكهنته ووعاظه.

كان إليوت كما يقول أودريسكول - ناقدا كبيرا وناشرا ملهما (كان أحد مديري دار النشر اللندنية: فيبروفير، بلور) رغم نغمته الشخصية الحميمة، أزمت القرن العشرين وانشاع أوهامه وافتقاره إلى اليقين.

ومن القصائد التي يتوقف عندها دونوه قصيدة باكورة لإليوت عنوانها "الفتاة الباكية" (١٩١٦) هذا نصها:

La Figlia Che Fianghe

O quam te memorem Virgo

الفتاة الباكية

أيتها الفتاة، بأى اسم يتسنى لي أن أعرفك  
فلتقني على أعلى درجة في السلم.  
ولتكنني على أخص من أخص الحديقة .  
ولتنسجي، لتنسجي ضوء الشمس في شعرك

ضمي إليك أزهارك في دهشة يعروها الألم..  
والقى بها إلى الأرض واستديرى  
وثمة استهجان أبقي عينيك.  
لكن فلتنسجى، فلتنسجى ضوء الشمس في شعرك.

على مثل هذا النحو قد كنت بحيث أجعله يمضى.  
على مثل هذا النحو قد كنت بحيث أجعلها تقف وتبتئس  
على مثل هذا النحو قد كان بحيث يمضى  
مثلما تفارق الروح البدن ممزقة ومجروحة،  
مثلما يفارق العقل الجسد الذى استخدمه  
أخلق بى أن أجد  
سبيلا لا يضارعه سبيل فى خفته وحذقه  
سبيلا يمكن لكلا أن يفهمه  
بسيطا لا عهد له كأنه ابتسامة ومصافحة يد.

قد استدارت ماضية ولكن بطقس الخريف  
وقد استأثرت بخيالى أياما عديدة  
أياما عديدة وساعات عديدة.  
إن شعرها لعلى نراعيها، وإن ذراعيها للمؤهما الأزهار  
وانى لاتساءل كيف ينبغى أن يكون اجتماع الاثنين!

قد كنت بحيث أفقد إيماءه ووضعها.  
وإن هذه التأملات ما زالت تحيرنى بعض الأحيان  
فتصف الليل المضطرب وراحة القيلولة

يصف دونوه هذه القصيدة القصيرة بأنها "أجمل قصائد إليوت" ويقدم حيثيات مقنعة لهذا الحكم، فالتيار الرمزي الذي يحاول كتابة "شعر صاف" (والقصيدة المذكورة أعلاه من هذا النوع) يحقق ذاته من خلال "موسيقى لفظية". وهذه القصيدة المستوحاة من تمثال فى متحف إيطالى لفتاة تبكي فراق حبيبها حافلة - فى الأصل الإنجليزى - بمؤثرات موسيقية غنية.

مجلة "بانيبول" Banipal:

هذه مجلة خاصة بالأدب العربى الحديث تصدر فى لندن وترأس تحريرها المستشرقة مرجريت أو بانك، وهى تظهر ثلاث مرات فى السنة: فى الربيع والصيف والخريف، وتستمد اسمها من أشور بانيبول آخر ملوك آشور العظماء وراعى الفنون الذى جمع فى عاصمته نينوى أول مكتبة متكاملة فى تاريخ الشرق الأوسط القديم.

وفى آخر عدد وصلنا من هذه المجلة (العدد ١٢، خريف ٢٠٠١) مقابلة مع الروائى اللبنانى إلياس خورى، وقصائد لسركون بولص وسعدى يوسف ومهجة كهف وكاظم جهاد وفاضل العزاوى ومحمد بنيس وغيرهم، ومقتطف من رواية "مجنون الحكم" لسالم حميش، ومقتطف من ذكريات الكاتب الفلسطينى رشاد أبو رشاد تحت عنوان "عكا لا تخشى هدير البحر"، وأقصوصتان لمحمد مستجاب (مع تعريف بال مؤلف)، وأقصوصة لعيسى بلاطة عنوانها "الكل باطل"، ورثاء بقلم الشاعر محمد بنيس للروائى المغربى الراحل محمد زفزاف (١٩٤٥ - ٢٠٠١) مع أقصوصتين لهذا الأخير.

أما باب مراجعات الكتب فيضم مقالات، تتفاوت طولاً وقصراً، عن قصائد محمود درويش، ورواية، الباب المفتوح "للطيفة الزيات، ورواية لفؤاد التكرلي، و"بيضة النعامة" لرؤف مسعد، وكتاب "تأملات في المنفى" لإدوارد سعيد، ومنتخبات من الشعر العربي المهجري الجديد في أمريكا بعد جبران، وأطروحة عن القصة الكويتية القصيرة المعاصرة بين الجرب والسلام (١٩٩٥ - لمستشرق بولندية، وعدد مجلة "ألف" (الجامعة الأمريكية بالقاهرة) الذي يتناول كتاباً عرباً يكتبون بلغات أجنبية.

يكتب سمير اليوسف (وهو روائي وناقد فلسطيني يعيش في لندن ويحمل درجة الماجستير في الفلسفة من جامعة لندن) عن رواية لطيفة الزيات "الباب المفتوح" (١٩٦٠) التي صدرت ترجمتها الإنجليزية بقلم مارلين بوث عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة خلال العام الماضي، فيقول:

عندما يقرأ المرء هذه الرواية بالإنجليزية، بعد أربعين عاماً من صدورها بالعربية لأول مرة، لا يملك إلا أن يشعر أنها لم تصمد لاختبار الزمن. ولكن هذا أمر متوقع من رواية تدور أحداثها في العقد الفاصل بين نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) والعدوان الثلاثي على مصر (١٩٥٦) ولا تخلو لغتها من آثار البلاغة الوطنية المظفرة لذلك العقد. لهذا لا يبدو أن لها اليوم قدرة كبيرة على مخاطبة القارئ، كما أن لغتها (المعتمدة إلى حد كبير على استخدام العامية المصرية، وهو ما لا يظهر في الترجمة) قد فقدت التوجه الذي كان لها قديماً.

قد لا يبدو هذا تعليقا سخيا على رواية جرى العرف على اعتبارها من علامات الطريق في القصة العربية، ولكن علامات الطريق - كما علمتنا الخبرة - أكثر تعرضاً من غيرها لأن تندرج في مدرجة النسيان، فأهميتها تاريخية أكثر مما هي باطنة، إذ ما إن تمهد هذه العلامات الطريق لأشكال تعبيرية جديدة - وهو ما أنجزته هذه الرواية يقينا - حتى تعد مجرد "بدايات" أو إرغاصات بما سيلي.

تبدأ الرواية بمظاهرة كبرى في القاهرة في ٢١ فبراير ١٩٤٦ مما يؤذن ببداية حقبة حاسمة من الكفاح المصري ضد الاستعمار البريطاني. وهي تتزامن أيضاً مع بداية وعسى بطة الرواية - ليلى - جنميا وسياسيا. إنها تطمح إلى تجاوز العالم الضيق لوسطها الاجتماعي بكل ما يتضمنه من نفاق وتفاهات. بيد أنها عندما تصل إلى سن البلوغ يفرض أبواها عليها قيوداً ثقيلة للمحافظة على طهارتها، فلا يسمح لأصدقاء أخيها بزيارة البيت ولا بقراءة الروايات الغرامية.

هكذا تقيم الرواية صلات وثيقة بين البعد الاجتماعي (التنشئة، سلم القيم، الأعراف الأخلاقية السائدة، إلخ..) والبعد السياسي. ولكن ليلى لا تكاد تشارك في مظاهرة شعبية، ومن ثم نفترض ضمناً أنها نجحت في تأكيد إرادتها الشخصية، حتى تتعرض للإذلال الأبوي باعتبارها طفلة عاصية تعاقب على هذا الأساس.

تتمكن ليلى - في حالات قليلة - من الإفلات من قبضة الرقابة الأبوية، ولكنها بدلا من أن تنجح في تحقيق رغباتها العاطفية ومطامحها الذهنية تقع في قبضة أشكال أخرى من الرقابة الذكرية: إن عصام - أول حب في حياتها - يخنقها بنزعة إلى التملك وشكوكه فيها وإتهامه لها بعدم الوفاء مع أنه، في الحقيقة، هو الذي يخونها. والدكتور رمزي - أستاذها في الجامعة ثم خطيبها - ينظر إليها على أنها مجرد تابع له يصفق لانتصاراته. وكلا الرجلين رمز للفساد الضارب بأطنابه في جذور المجتمع وازدواج معايير في معادلة الذكر والأنثى.

والسرد القصصي هنا يتسم بالواقعية، وهي واقعية أرسى قواعدها نجيب محفوظ وزملاؤه من كتاب جيل سابق، ومن ثم نجد أن شخصيات لطيفة الزيات - وإن كانت تعبر من وجهات نظر سياسية وتدخل في مناقشات - ليست مجرد تعبير عن أيديولوجيات وإنما هي شخصيات حية مهمومة، أيضاً، بمشاكل الحياة اليومية وانشغالاتها الشخصية.

ويقول سمير اليوسف إن "الباب المفتوح" من أولى المحاولات التي عمدت إلى إدماج التاريخ الاجتماعي والسياسي في النص الأدبي من منظور نسوي. ورغم أنها مروية بضمير الغائب فإنها تمكن القارئ من أن يرى الصراع ضد السيطرة الأجنبية والنظام الأبوي بمعنى بطلتها ومشاعرها.

والمقال - في تقدير كاتب هذه السطور - حكم شجاع على رواية أسرف النقاد في الثناء عليها (عندى أن الربيع الأول منها ممتاز، أما الباقي فانهدار مستمر يبلغ أدنى مستوياته في وصفها - غير الكفء - لحرب السويس). وهو يدعونا إلى إعادة النظر في إنجاز كاتبة ربما كانت لها أهميتها من منظور النقد النسوي ولكن أهميتها الباطنة - مبدعة وناقدة - أقل من ذلك كثيرا.

تشهد حركة المجلات العربية الصادرة في الفترة الأخيرة تنوعاً وانتظاماً لافتين، سواء كان ذلك مرتبطاً بالمجلات القديمة مثل "الطريق" أو المجلات الحديثة نسبياً مثل "الثقافة البحرينية"، وسواء كان ذلك متصلاً بالمجلات الصادرة عن مؤسسات أو تيارات فكرية وسياسية معينة مثل (عالم الفكر) أو الصادرة بجهود فردية مستقلة بشكل أو آخر مثل "الكتابة الأخرى". وعبر هذه المجلات، بتنوعها وارتباطها بطبيعة كتابتها ومحرريها، تنتظم مجموعة من القضايا والمحاور والأسئلة مشكلة مرآة تنعكس عليها صور متعددة من الواقع الثقافي الراهن.

مجلة الطريق التي أتت عامها الستين، وأصدرت عددها الواحد والستين في مسيرة إصدارها التي نرجوها معتدة وثرية على الدوام، تصدر المجلة محتفياً بعق الزمان واتصاله في الخبرة وامتداده في التجربة، فتحتفي بالأفق الثمانيني لمحمود أمين العالم وحنانيته، وتفرد ملغاً خاصاً لتسعينية محفوظ، أدامهم الله جميعاً عمراً وفكراً وإبداعاً.

يكتب محمد دكروب متأملاً عالم حنانيته ومسيرة محمود العالم راصداً بعض علامات الطريق وملامح الرحلة بادئاً من اللحظة الراهنة لهما، يتحدث عن تعب الروائي وتفاؤل الناقد، ومن حدود التعب حتى العوالم التي صاغها البدع السوري وجسدها في رواياته الملتالية، يرصد دكروب التجربة ويتابعها بكلمات موجزة ودالة معاً، ابتداءً من "المصباح الزرق" حتى "حارة الشحاتين" و"صراع امرأتين" مروراً بالشرع والعاصفة والثلج يأتي من النافذة والشمس في يوم غائم والياطر وثلاثية "بقايا صور - المستنقع - القطاف" رحلة ثرية في عوالم مركبة ومتشابكة شكلت واحدة من أهم التجارب الروائية العربية، الطريقة ذاتها هي ما يتبعها دكروب متأملاً تحولات محمود أمين العالم وحركة نقده الذاتي لكتابه. في العدد كذلك دراسة هامة للدكتور كمال عبد اللطيف تتناول موضوعاً جديداً ولافتاً هو "العروى في مرآة الجابري، الجابري في مرآة العروى" ورغم أن أحداً من المفكرين لم يرد في كتابات الآخر صراحة، إلا أن الدكتور عبد اللطيف حاول أن يتقصى رؤية كل منهما للآخر، اختلافًا وحوارًا، مقدماً عبر ذلك دراسة هامة في هذا السياق. يقول مجملآً آراءه في العلاقة بين العروى والجابري: لا يرد اسم الجابري كما قلنا في النص، لكن اختياراته الفكرية تحضر كمواقف يتجه عمل العروى لمحاصرتها، فالعقلانية الخلدونية رغم كل مزاياها داخل فضاء عصورنا الوسطى محدودة بنظام الفكر الإسلامي، وما ينطبق عليها ينطبق على الرشدية وعلى مختلف التوجهات الفكرية المتميزة في الثقافة الإسلامية في عصورنا الوسطى، لهذا السبب يستحيل في نظر العروى أن نستفيد من عقلانية الاسم والأمر والطلق، عقلانية عصورنا الوسطى، وكل محاولة للاستنجاها بها تجعلنا نبني المفارقات، إن عقلانية الأزمنة الحديثة تتطلب القطع مع كل ما سبق، من أجل التمكن من استيعاب ما هو متاح اليوم للبشرية جمعاء.

لا وجود لذات مغلقة، ولا وجود لتاريخ غير مخترق، إن التصورات التمجيدية للذات هي التي تتصورها ذاتاً خالصة، فتعزلها عن صيرورة تاريخها، ونحن عندما نتأمل صيرورة الذات نكتشف الألوان والأشكال التي تتخذها خلال مسيرتها. وفي هذا السياق تصبح الذات مطالبة في الأزمنة الحديثة بإعادة إنتاج ذاتها وصيرورتها، في فضاء عام يتيح لها تملك مكاسب محددة، واحتضان اختيارات تعيد تركيبها وتاريخيتها داخل الزمان، بالصورة التي تغنيها وتطورها وتبهيها القدرة على الاستمرار والتحول.

في سياق آخر مرآوى أيضاً، لا يرد فيه اسم العروى، يتحدث الجابري في نص "بنية العقل العربي" وفي خاتمته بالذات، عن سهولة المواقف الراديكالية في التاريخ، مستخدماً لغة الاستعارة، وذلك في قول يخاطب فيه أصحاب المواقف الراديكالية في مسألة الموقف من التراث ومن الماضي، أي الموقف من القطيعة ومن الاستمرارية في التاريخ، يقول: "ما أسهل الهروب إلى الأمام"، أي ما أسهل اتخاذ المواقف التي تتجنب رؤية الواقع كما هو فتهرب إلى الأمام، وتتخلى

عن التاريخ تحت اسم مساعي ومبادرات تأسيس التاريخ الجديد، التاريخ الذى يقطع مع الموروث، فى كليته، ليتبنى موروث الآخرين وثقافتهم. ويتضمن العدد بالإضافة إلى ذلك دراسات حول نظرية الفن وفلسفة الجمال عند أبى حيان التوحيدى للدكتور محمد بركات مراد، وميكانيكا الكم، فلسفيا للدكتور على الشوك وجمهورية أفلاطون وسراب الجدل السياسى. ومن المواد الهامة فى العدد ملف عن تسعينية نجيب محفوظ يكتب فيه محمود أمين العالم محللا حول الخاص والعام، ويعنى العيد عن الرواية العربية ومسألة المرجع (ميرامار نموذجاً) وحسين عبيد عن الواقع والأحلام، بينما يقرأ محمد دكروب فى أول نص نشره نجيب محفوظ عام ١٩٣٠ مجلة الطريق بإصدارها الجديد تؤكد دورها وتميزها فى حركة الدوريات العربية، فهى رغم صدورها عن تيار فكرى وسياسى معين، إلا أنها لا تتقيد بأطر ضيقة أو قوالب جاهزة بل تسعى إلى مساءلة الواقع برؤية علمية نقدية ومساءلة تيارها الفكرى ذاته، صانعة عبر تراكم الإصدار واتصال الخبرة والمعرفة واحدة من التجارب الأساسية فى الثقافة العربية الحديثة.

من أفق آخر، زمنيا وفكريا وممارسة، تأتى مجلة "الكتابة الأخرى" التى يحررها ويصدرها "هشام قشطة". وهى مجلة غير دورية صدرت كصدى أخير لحركة المجلات غير الدورية التى أصدرها عدد من المبدعين والمثقفين المصريين على مدار زمنى امتد من نهاية الستينيات وحتى منتصف الثمانينات تقريبا، وهى الحركة التى اعتبرها البعض ثورة ماستر يمكن أن تطرح بديلا للمؤسسة الثقافية، أو على الأقل تطرح علاقة مختلفة معها، علاقة طامحة إلى تكوين سلطة المثقف لا مثقف السلطة. تجاوزت "الكتابة الأخرى" خاصة فى عددها الأخير كونها صدت أخيرا لتلك الحركة، واستطاعت أن تحقق لنفسها مكانا متميزا عكس حركة الكتابة الجديدة ليس بالمعنى الزمنى فقط وإنما بالمعنى الفكرى والإبداعى، فاتحة ملفات هامة ومسكوتا عنها مع ذلك. فى عددها الأخير مجموعة من الدراسات والنصوص والمباحث قل أن تجتمع فى عدد واحد لمجلة ما، وفى تقديمه للعدد يشام قشطة المحاور ويجملها فى نقاط مجملة: الملف الأول - الصورة والسلطة، وفيه يقدم عادل السيوى قراءته لعلاقة بالغة التعقيد، إذ يقدم لنا إجابته حول صورة السلطة، وسلطة الصورة، مروراً بسلطة الفنان، وسلطة السوق، وصولاً إلى مآزق هذه الصور جميعها. كما يطرح لنا إمكانية الخروج فى بيان هام وساخن يستحق وحده وقفة متأنية. وهو فى كل هذا يغامر بأن يضع حداً لفكرة تمجيد الأسئلة، التى كثرت - كما يقول - هذه الأيام، ويعلم أنه "مهما كانت عبقرية الأسئلة وشاعريتها، فإن محاولة الإجابة شغف يستحق المغامرة، حيث لا يمكن الاكتفاء بالأسئلة، فالإجابة مهمة محورية، وهى البداية للكثير من الأسئلة.. " وهو فى سبيل ذلك يأخذنا فى رحلة طويلة بدءاً من البدايات الأولى للإنسانية والحضارات القديمة، والفاصل الوسيط، والحضارات اليونانية والرومانية والإسلامية مروراً بالعصر الحديث، وانتهاءً بال لحظة الراهنة ومآزقها. من خلال تأملاته حول: الأسرى، العبيد، الجوارى، الثروة، الاستنساخ، المدينة، الفلاحين، الفرسان، سلطة الجسد، اغتراب الفن، سلطة السوق، صورة المجرم، صورة الحاكم، صورة الشخص، صورة الفنان، طفيان الموروث، موت اللوحة، الأيقونة، الزخارف، إنهاء الكليات..

الملف الثانى، هو ديوان "سأم باريس" الذى ترجمه بشير السباعى ليضيف بذلك واحدة من الإسهامات الأساسية فى ترجمة الشعر، ويستهل بودليير الديوان برسالة إلى صديقه أرسين هدسيه: من منا الذى لم يحلم، فى أيام طموحه، بمعجزة تثر شعرى، موسيقى دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات الهواجس وانتفاضات الوجدان؟ هذا المثل الأعلى الأسر الملح إنما يولد خاصة من إرتياد المدن الضخمة، من تقاطع علاقاتها التى تفوق الحصر.

الملف الثالث والهام الذى تنشره المجلة هو ملف الشعر السورى الذى أعده وقدمه عبد المنعم رمضان، بمعرفة واختيار لافتين، مكملا ملفه الأول عن الشعر المغربى. بالإضافة إلى الملفات



الثلاثة تضم الكتابة الأخرى نصوصاً شعرية ومقالات متنوعة، على نحو يجعل العدد علامة على تطور المجلة ودورها معاً.

فى العدد الأخير لمجلة "الرافد" التى تصدرها وزارة الثقافة والإعلام بالشارقة، نقرأ مجموعة متنوعة من الدراسات والنصوص الإبداعية، منها دراسة هامة عن "خطاب التلفزيون والخطاب عن التلفزيون فى الفضاء الثقافى العربى" للدكتور نصر الدين العياشى. وفيها يرى الكاتب أن إشكالية بناء الدولة ترجمت على الصعيد التلفزيونى عبر عدة أشكال يجمعها فى نقاط محددة حيث تحتل الدولة ورموزها جل الجريدة المصورة والحصص الإخبارية ولا تترك المجال لبروز المجتمع. فجل الموضوعات التى تشكل منها هذه الجرائد تتكون من هواجس وانشغالات السلطة التى ليست بالضرورة هواجس المجتمع أو بعض شرائحه. فالأحداث والوقائع التى تثير فضول الناس وقلقهم وتنشط حديثهم فى المقاهى، والساحات العمومية، والملاعب، والجامعات والمصانع، والنوادر الثقافية والرياضية، والمتاجر والقرى، والأحياء السكنية، والتى تشكل الوجبة التى تقدمها الجرائد المصورة فى القنوات التلفزيونية الأجنبية ليست هى التى تصنع مضمون الجرائد المصورة فى التلفزيونات العربية التى تتغذى من الخطب وبرقيات وكالات الأنباء والبلاغات والبيانات واللوائح السياسية الرسمية. لقد ترتب عن هذا أن الجرائد المصورة فى جل القنوات التلفزيونية العربية لا تقدم الأحداث أو سرداً للأحداث بل تقدم خطاباً حماسياً. وملفوظات هذا الخطاب كما هو معروف، تصادر المادة التلفزيونية الإخبارية أو تعيدها إلى بداية عهد اليبث التلفزيونى حيث كان الصحفى يقرأ برقيات وكالات الأنباء أو ينتصب أمام الكاميرا الثابتة للتعليق على الصور فيقضى على هامش تأويل الأحداث والصور الذى من المفروض أن المشاهد يمتلكه.

إذا كانت الجرائد المصورة فى التلفزيون فى الدول المتقدمة تقوم بدور فيدرالى لمختلف فئات المجتمع وشرائحه، فهى تقوم فى العديد من الدول العربية مع الأسف بدور إقصائى، لأن مصادرها الإخبارية الوطنية محصورة فى قائمة محددة ومعروفة، واهتماماتها محصورة فى قائمة محددة من الموضوعات ذات التنوع القليل. وهذا ما أدى إلى بروز عدم التجانس بين ما يقدمه الوطنى وبين الحاجات الثقافية التى يعبر عنها الجمهور ويسعى إلى تلبيةها بعيداً عنه. هكذا تتضح أكثر الفجوة القائمة بين الاستثمارات الهامة التى بذلت فى كل دولة عربية لتغطية ترابها بالمحطات الأرضية وبين ما يقدمه التلفزيون "الوطنى" من برامج، مما ترتب تخلف التلفزيون الوطنى عن الالتحاق بحركية التغيير الاجتماعى والثقافى والاقتصادى داخل المجتمع. ويضم العدد ملفاً عن المسرح بين التأصيل والتجريب يكتب فيه مجموعة من الباحثين، ويستهل الملف محمود إسماعيل بدر دراسة عن تأصيل المسرح العربى، وفيها يخلص الكاتب إلى أن تطوير الشكل المسرحى هى ضرورة لازمة للتوصل إلى الشكل المعاصر للمسرح القادر على الوصول إلى وجدان الناس، وفى هذا السياق نجد أن فرقة مسرح الحكواتى فى لبنان قد جمعت مادة مسرحيتها (من حكايات ١٩٣٦) من أحاديث وروايات ومسامرات استمعوا إليها من الفلاحين والعمال والرعاة حول مواجهة الاستعمار والصهيونية ومواجهة مخططاتها لتمزيق الوطن العربى. يقول سعد أردش حول مضمون هذه المسرحية: (العمل انطلق من قصة واقعية شعبية جرت أحداثها فى منطقة بنت جبيل سنة ١٩٣٦ عندما هاجمت الجماهير سراى بنت جبيل للإفراج عن زعمائها الوطنيين الذين اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسى فى الوقت الذى كانت تجرى فيه أضخم وأعنف الانتفاضات الشعبية المسلحة التى شملت سورية وفلسطين ولبنان). إن كل هذا وذاك من المؤشرات على أهمية التقاط الحدث من بيئته الأصلية ونور ذلك فى خلق التجربة الإنسانية الشاملة من خلال الشكل الأصيل والمتوارث الذى يتفق مع روح الحدث والمتلقى المعاصر.

وفى الملف كذلك يكتب عبد الغنى داود عن التقنية فى المسرح، وعبد الرحمن حمادى عن واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية، ويترجم محمد سيف لبيتر بروك، بالإضافة إلى مجموعة من الدراسات الأخرى بحيث يقدم الملف بعض قضايا المسرح من منظورات مختلفة.

## أثر العلاقات النحوية في تشكيل الصورة الشعرية\*

عند محمد عفيفي مطر

محمد سعد شحاتة

لدراسة "أثر العلاقات النحوية في تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر" دوافع استتارت الباحث في بداية رحلته وجعلته يقتنع بضرورة القيام بمثل هذه الدراسة واختيار هذا العنوان الطويل محوراً لبحثه.

لعل أول هذه الدوافع دافعٌ منهجيٌّ، ترسخ في قناعات الباحث وهو يتابع الاتجاهات النقدية المختلفة التي تمارس رؤاها القرائية والنقدية - على حد سواء - على المنتج الشعري العربي الحديث والقديم؛ إذ وجد الباحث في أسس هذه الرؤى النقدية أسانيدَ نظرية يدور جُل محاورها حول استخدام النظريات النقدية الحديثة - الغربية منها على وجه التحديد - بقطيعة شبه تامة مع الرؤى البلاغية والنقدية العربية التي بُذرت دعائمها من قبل، الأمر الذي جعل معظم التطبيقات الحديثة تنسُر نظرياتها الأصلية من سياقاتها الاجتماعية والمعرفية وتطبقها تطبيقاً قسرياً - في معظم الأحوال - على نصوصها الشعرية؛ فتأتي النتيجة غريبة عن جوهر هذه اللغة وكنه شعريتها.

وهو الأمر الذي تجلي بشكل آخر في التعامل مع الممارسات النقدية العربية القديمة؛ إذ نُظِر إليها على أنها مجرد تطبيقات بلاغية جزئية أو تطبيقات وسيطة قد تجاوزت آفاقها الفكرية والقرائية القصيدة الحديثة؛ فصارَ اللازم المنطقي لهذه النظرة أن تتم دراسة النصوص النقدية العربية دراسة نظرية لانتهاج تطبيقاً؛ لأنها - في زعمهم نصوصٌ نظرية قديمة قد تجاوزتها حركة الإبداع الشعري والنقد المعاصرين.

ونتيجة لهذا؛ نجد أن معظم القراءات التي قدمت للرؤى النقدية العربية القديمة دارت في معظمها حول تلمس أصداء الفكر الغربي فيها، كل حسب منطلقه النظري، دون محاولة وحيدة لتطبيق منهج ما يخرج من صلب شعرية هذه اللغة؛ ليظهرها بعبائها الذي لا ينتزع نظرية من سياقاتها، ولا يبدو تطبيقه ترجمة مُشوّهة لفكر لم يؤسّس أصلاً على عطاء هذه اللغة وخصوصيتها التعبيرية؛ والشعر مظهر أصيل لهذه الخصوصية اللغوية.

لم يكن النظر السابق وليد تعصب أو ضيق أفق؛ لكنه كان من باب محاولة الفهم؛ إذ العرب الذين عرفوا بأنهم أمة من الشعراء، وقادوا أفق النمو الإنساني ذات لحظة زمانية؛ نتيجة لما نراه الآن من ممارسات نقدية؛ قد أقلس فكرهم النقدي عن إنتاج نظرية ما لتحليل بنية شعرهم، وهم أمة من الشعراء!١٩

لذا تتخذ هذه الدراسة من فكرة العلاقات النحوية التي طرحها الجرجاني في نظرية النظم - منطلقاً أساسياً لتحليل مفهوم الصورة الشعرية؛ وهي الرؤية التي تُكسب منهج الدراسة خصوصية؛ فعلى الرغم من كثرة قراءات نظرية النظم، فإن واحداً لم يلتفت إلى محاولة استخدامها في تحليل نص شعري ما - على وجه الخصوص - النص الشعري الحداثي؛ وظلت الرؤية الحاكمة عند طرح كلمة النظم هي جزئية تناولها وعدم شمولها، وذلك كما نجد عند د. محمد عبد المطلب في مقدمة كتابه: البلاغة والأسلوبية.

إذا فمنطلقُ المنهج خلافٌ مع الرؤى السابقة للنظم: من درسوها بشكل نظري فقط، ومن رأوا فيها تفتيتاً للنص وجزئية في المعالجة تقف في أفضل نماذجها عند حد الممارسة التطبيقية

\* رسالة ماجستير نوقشت في يناير سنة ٢٠٠٢ بكلية التربية - جامعة عين شمس .

لألوجوه البلاغية المختلفة، وقد ردُّ الباحث في مواضع بحثه على ما ثار من خلافات قرآنية لهذه النظرية.

والواضح أن الدراسة الحالية تعتمد على التواشج بين علمي النحو، والبلاغة، والعلاقات السياقية التي تنتج من تضافهما معاً، وقريب من هذا الأمر ما قام به د. محمد حساسة عبد اللطيف في كتابه: الجملة في الشعر العربي، إلا أن د. حساسة يختلف منهجه عما يستخدمه الباحث هنا، فلقد توقف في معالجة نماذجه - نظراً لتوجهه النحوي الخالص - عند حدِّ الدلالة التي تنتجها القراءة النحوية ولم يربطها بالبنية البلاغية، أو يحاول أن يطور هذه القراءة لتصبح مفتاحاً كاملاً لتحليل الصورة الشعرية في النص، وعلى الرغم من هذا، فإن الفائدة التي جناها الباحث من استمعاة بتحليل د. حساسة تفوق الوصف.

وتأتى المفارقة التي يُصر الباحث عليها ويلج في طلبها وهي تحليل بنية الصورة الشعرية في النص المدروس باستخدام فكرة العلاقات النحوية التي تستند على نظرية النظم، وهي المفارقة التي جعلت الباحث يُؤثر مفهوم الصورة الشعرية - من وجهة النظر الغربية - ويتبنّاها، لإثبات قدرة أدوات المنهجية على تحليل المفاهيم الحديثة التي تحكم الرؤية الشعرية.

وآخر الدوافع يتعلق بالشاعر محمد عفيفي مطر ذاته، الذي يمثل شعره مدرسة شعرية من التجريب اللغوي في القصيدة الحديثة - كما تجمع على ذلك قراءات نقدية وصحفية متعددة المنطلقات - ورآه الباحث يُمثل نموذجاً مناسباً لتطبيق منهجه في القراءة والتحليل.

وقد استفاد الباحث في تطبيقه من دراسات سابقة دارت حول أعمال الشاعر، وجد الباحث منها دراسة د. فريال غزول: "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر" وهي المقالة التي دارت حول تحليل المقطع العاشر من قصيدة: "قراءة" كما نُشرت بالأعمال الكاملة، أو كما نشره الشاعر منفرداً أولاً تحت عنوان: قراءة؛ وفيها قدمت الناقدة مفاتيح تُعين على فهم الاستغلاق البادي في شعر مطر كان أولها خصوصية تشكيله المجازي، ولغته، ثم دراسة أخيرة لها نشرتها بالإنجليزية حول: المؤثرات اليونانية في شعر محمد عفيفي مطر وشعرته.

وتعتبر قراءة د. فريال غزول في "فيض الدلالة..." قراءة فاتحة لقراءات نقدية أخرى قام بها كل من د. شاكر عبد الحميد في دراسته: الحلم والكييمياء والكتابة في ديوان: أنت واحدا وهي أعضاءك انتشرت، ود. رمضان بسطاويس في: "أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافي لدى الشاعر"، ود. إبراهيم منصور في: "الشعر والتصوف".

ومن المفارقات الغريبة أن حقل الرسائل الجامعية قد ظلم هذا الشاعر ظلماً واضحاً، إذ لايقع الباحث إلا على رسالة واحدة سابقة حُصّنت كاملة لدراسة الخطاب الشعري لدى الشاعر، نال بها الباحث عبد السلام سلام درجة الدكتوراه في كلية الآداب، بجامعة الزقازيق، وقد قدم فيها الباحث مقدمة نظرية دارت حول التأسيس لمفهوم الخطاب الشعري ثم خمسة فصول دار أولها حول المستوى المعجمي وفيه قدم دراسة لاثنتين وعشرين حقلاً دلاليًا لدى الشاعر كحقوق الماء، والصوت، والأرض،... الخ، ثم دار الفصل الثاني حول المستوى الإيقاعي، وفيه درس: الوزن والإيقاع لدى الشاعر، والأشكال المختلفة لورودهما عند الشاعر، أما الفصل الثالث فدار حول المستوى الصرفي ودرس فيه: صيغة منتهى الجموع، والجموع الشاذة، والناذرة، والمنوع من الصرف، وغيرها..

ودار فصله الرابع حول المستوى الإشاري، وفيه درس: تقنيات الشكل الطباعي كعلامات الترقيم، واستخدام النقاط، ثم تداخل الفنون كالدراما، والكورس، والمونولوج، ثم التناص كالقرآني، والشعبي، والغمفي. وفي الفصل الخامس وهو مناط التقاطع مع الدراسة الحالية، درس أولاً التركيب النحوي ودرس فيه: الابتداء بالتركبات، والصفات، والجعل الاعراضية، والفصل والوصل، ثم ثانياً التركيب البلاغي وفيه درس: التشبيه، والاستعارة، والصورة الشعرية التي رصد فيها خمس صور ملحة تتكرر في أعمال الشاعر هي: صورة العمق والخصب، أو صورة

الهدم والخلق، وصورة البرزخ، وصورة الجمع بين المتناقضات، وصورة الجوع، وصورة الصعود والهبوط

وتختلف الدراسة الحالية عن هذه الدراسة من جوانب أهمها أن الباحث عبد السلام سلام قد فصل في درسه بين التركيبين: البلاغي والنحوي، والعلاقة بينهما هي ما يراه الباحث أصلاً وتوطيداً في خطوات أداته المنهجية، ثم كانت دراسته لمبحثي التشبيه والاستعارة لا تخلو من النظرة الجزئية للصورة البلاغية العربية، وخلط بين صور تشبيهية وأخرى استعارية - وقد رد عليه الباحث في مواضع دراسته - وجاءت دراسته للصورة الشعرية مركزة على خمس صور ملحة يراها تتكرر في أعمال الشاعر ويحاول تنميط ماعداها عليها؛ وهي الرؤية التي يفرض منطلقها الأصلي الباحث، إذ يراها نافية لخصوصية المبدع في إبداعه كما بين في دراسته لمفهوم الصورة، ثم قدم عبد السلام سلام ملحقاً بجداول إحصائية لما قام به من جهد إحصائي في أعمال الشاعر.

وقبيل مقول هذه الرسالة للطبع؛ نالت الباحثة: غادة محمد فتحي إبراهيم درجة الماجستير برسالته حول: ثنائية الحياة والموت في شعر محمد عفيفي مطر، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، وقدمت الباحثة - في مقدمة رسالتها - تبعيةً لثنائية الحياة والموت في العقل الإنساني والدوافع الدافعة لتثبيت الإنسان بالحياة - من وجهة النظر الفلسفية - ولم تطرح تقديماً يقرب القارئ من منهج دراستها وطريقة تناولها للدراسة كما أغفلت الإشارة للدراسات السابقة التي تناولت أعمال الشاعر، ثم دار فصلها الأول حول ثنائية الماء والأرض حيث قامت بتحليل قصيدة: محنة هي القصيدة، على مستويات أربعة هي التشكيلي، والدلالي، والتركيبى، والصوتي، وفي الفصل الثاني درست ثنائية الليل والنهار - من خلال المقطع العاشر من قراءة قصيدة: كتاب المنفى والدينه، كما نُشر بديوان: أنت وأحدها وهي أعزّوك انتشرت، وفي الفصل الثالث اتخذت من قصيدة: امرأة ليس وقتها الآن - بالديوان نفسه - تطبيقاً لدراسة ثنائية الحلم والنوم، وفي الفصل الرابع درست ثنائية الماضي والآن من خلال تحليل قصيدة امرأة ليس وقتها الآن، وجاء الفصل الخامس لتدرس به ثنائية الذكر والأنثى من خلال تحليلها لقصيدة تحلات، ولم تقدم الباحثة خاتمة لرسالتها كما فعل عبد السلام سلام حين قدم في خاتمته رؤيا العالم لدى الشاعر.

والجلى أن الدراسة الحالية تختلف عن دراسة ثنائية الحياة والموت من وجهة أساسية هي وجهة منهجية في الأساس، إذ اعتمدت الباحثة في دراستها نمطاً من التحليل البنيوي المعتمد - في الأصل - على المنجز التحليلي الغربي، بما يخالف وجهة الباحث مخالفة تامة في هذه الدراسة.

في ضوء ما سبق؛ عندما نظر الباحث في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد عفيفي مطر، وفي كتاب سيرته الذاتية: أوائل زيارات الدهشة، وفي الدراسات أو المقالات الصحفية التي كتبت عن الشاعر؛ وجد الباحث مفارقة غريبة: هي أن كل هذا الكم من الدراسات بما فيها أعمال الشاعر الكاملة وسيرته الذاتية - تخلو من الإشارة لتاريخ حياته والترجمة له، ولم ينبج من ذلك إلا إشارة د. فريال غزول في: "فيض الدلالة وغموض المعنى"، لذا رأى الباحث أن أهم مفتاح يقدمه لقارئ هذه الرسالة هو أن يبدأ أولاً في باب الأول: الشاعر والمنهج، والذي يرسى به الأساس النظري لدراسته بأن - يجعل عنوان فصله الأول: محمد عفيفي مطر: بين الإنسان والشعر، وفيه قدم ترجمة للشاعر وكتابات، ثم دراسة لبعض المفاتيح المطروحة في أوائل زيارات الدهشة ورأها الباحث تخدم قراءة أعمال الشاعر الشعرية؛ فاعتمد على كتاب أوائل زيارات الدهشة وقام بتحليل بعض نصوصه والاستشهاد عليها ما أمكن من المراحل الشعرية المختلفة لدى الشاعر، وفي الفصل الثاني الذي دار حول الدعائم الأساسية لنظرية النظم؛ درس الباحث بعد المدخل فكرة العلاقات النحوية وأثرها من ثلاث نقاط هي: توخي معاني النحو، والنظم والفكر، والنظم والمزج النفسي، ودار الفصل الثالث حول مفهوم الصورة الشعرية وفيه عرض الباحث للاتجاهات الثلاثة في تناول الصورة وتقدّمها مبيّناً ما يتفق مع وجهته وما يخالفها؛ ثم خلص إلى محددات وضوابط رآها لازمة لعملية تحليله للصورة الشعرية لدى الشاعر.

أما الباب الآخر : العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية ؛ فكان البحث التطبيقي وفيه قدم الباحث مدخلا بيّن فيه صعوبة الفصل بين الوجوه البلاغية المختلفة والطرائق التعبيرية المتعددة عند درس الصورة لدى الشاعر، وبيّن أن الفصل بين طرائق تشكيل الصورة عند دراستها هو فصل إجرائي فقط، ثم درس بالفصل الأول : التشبيه، وفيه وجد الباحث شيئاً لافتاً للانتباه؛ فعفى مطر يستخدم للتشبيه ظلالاً يمدّها في صورته عن طريقتين أولهما تقديم صفة أو لازم للمشبّه وهو ما عرف في البلاغة عند دراسة الاستعارة بالتجريد، أو جعل اللازم للمشبّه به، وهو ما عرف في الدرس الاستعاري بالترشيح؛ ورأى الباحث ضرورة أن يستخدم هذه المفاهيم على النحو التالي:

١- التجريد : وعنى به الباحث: إيراد صفة أو لازم للمشبّه سواء أكان المدروس استعارة أم تشبيهاً.

٢- الترشيح : وعنى به الباحث: إيراد صفة أو لازم للمشبّه به سواء أكان المدروس استعارة أم تشبيهاً.

٣- الامتداد : وهو ما يلح الباحث كثيراً على استخدامه في تطبيقه؛ ويعنى به: الظلال التي تنقل الصورة البلاغية من إطار الجزئية إلى إطار الكلية، وتبرز هذه الظلال في القيد النحوي: الإضافة أو الصفة أو العطف... إلخ، أو القيد البلاغي: الترشيح والتجريد، أو الدلالة اللفظية، أو التركيبية للصورة المدروسة؛ وهو الفهم الذي يجعلنا نأخذ بعين الاعتبار قيمة الألفاظ في سياقاتها وأثرها في المعنى من خلال علاقتها بجارتها وهو الأساس الذي تستند إليه الدراسة في اتخاذ مفهوم التعلق في النظم أساساً لها.

ثم درس بالفصل الثاني الاستعارة، وتتبع طرائقها التركيبية وحلّ خلالها نموذجاً قصيدة: لا الرابية ولا النجم، وهي القصيدة التي تنتقل بها الاستعارة من خلال العلاقات النحوية لتشمل قصيدة يكاملها، وجاء الفصل الثالث ليدرس فيه الباحث الكناية ودورها في إبراز الصورة الشعرية لدى الشاعر من خلال بيان أثر العلاقات النحوية في تركيب أسلوب الكناية.

وجعل الباحث فصله الرابع نموذجاً تطبيقياً لرؤية المنهج كاملة؛ فقام بتحليل قصيدة: كتاب المنفى والمدينة: قصيدة وقراءة، كما نشرها الشاعر بأعماله الكاملة، وتوقف خلال تحليله مع تحليلات السابقين الذين قرأوا مقطع القراءة العاشر في نشرته الأولى بديوان: أنت واحدنا، ثم وازن الباحث بين تركيب أسلوب القصيدة والقراءة، وبين دلالات بعض التحولات الموجودة في القراءة، واختتم رسالته بخاتمة استعرض فيها أهم نتائجها.

في ختام هذه المرحلة، يستطيع الباحث صياغة أهم النتائج التي تمخضت عنها رحلة البحث في "أثر العلاقات النحوية في تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر" على النحو التالي:

١- صلاحية منهج العلاقات النحوية لتحليل مفهوم الصورة الشعرية في الأعمال الشعرية المعاصرة؛ وهو ما يكسب المنهج ثقلًا علميًا ينبع من الخروج به من دائرة ما تم تجاوزه إلى ما يتم تفعيله وتجديده؛ ليتجاوز إطار الفهم الجزئي والتفتيتي - الشائع عن بلاغتنا العربية - إلى آفاق المعالجة الكلية والشمولية للنص الشعري.

٢- انطلاقاً من فكرة العلاقات النحوية والنظم؛ أثبت الباحث استحالة وجود قراءة واحدة لنص؛ وذلك تبعاً لاختلاف التوجيه النحوي والعطاء الجمالي لكل توجيه؛ وهو ما يسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددها على النصوص المختلفة.

٣- لقراءة شعر عفيفي مطر، ينبغي علينا أن نتمتع بمقدرة تحليل النص المقروء، وتترجمه إلى صورة بصرية نشاهد أبعادها حية أمامنا؛ فهو شاعر يربط بين عنصرى الذاكرة السمعية والبصرية ربطاً قوياً؛ للدرجة التي تجعله يحل أحدهما محل الآخر بصفة مستمرة؛ مما يؤكد كونه شاعر الذاكرة البصرية أو شاعرًا يفكر بالصورة.

٤- لعيفى مطر فى تشكيل صورته الشعرية بنية خاصة بدأت بالتعامل السهل البسيط مع الوجوه البلاغية المختلفة ثم مالت إلى أن يحشد فيها تواشجات متنوعة لوجوه بلاغية متعددة تتضافر كلها مع بعضها لتشكيل الصورة العامة فى نصه الشعرى؛ يؤازر هذا التداخل تركيبٌ مقابل فى البنية التى بدأت بسيطة بلا تعقيدات تركيبية ثم مالت إلى أن تكون أعقد عن طريق المتعلقات النحوية الكثيرة المرتبطة بركن أصلى فى الجملة الأساسية، وهى المتعلقات التى تؤدى دوراً مزدوجاً فى التركيب الدلالي؛ فقد ترسخ بعد الحقيقة فى الجملة، أو قد ترشح بعد الاستعارة فيها، ثم يعود بعدها إلى الجملة الأصلية التى ابتدأ منها؛ وهو ما يتطلب جهداً مقابلاً من القارئ، فى متابعة جملة والتواصل مع ما يطرحه فى اللحظة التى تتحقق فيها المتعلقات النحوية والبلاغية التى يقدمها ويكمل بعدها صورته.

٥- تنقل المتعلقات النحوية والبلاغية - التى تزيد الجملة تركيباً، والصورة اتساعاً - مستوى تعامل الشاعر مع صورته إلى أفق آخر لا يمكن له الرجوع عنه أو التنازل عنه؛ إذ تشبه هذه المتعلقات النحوية نتوءات ترفع خط سير القصيدة درجات يسيرة تؤدى إلى انفراجة أوسع فى التشكيل العام للصورة كلها.

٦- بدأ تركيب أسلوب التشبيه عند عيفى مطر معتمداً على البنية المعتادة للمضاف والمضاف إليه، أو المبتدأ والخبر، وتطور إلى أن يجعل المبتدأ مضافاً مركباً من مجموعة صور مع بعضها، والخبر ذاته صورة أخرى يحقق بها الضابط البلاغى فى نقل التشبيه من صورة لأخرى: كالؤكد والتمثيل.

٧- ينجح استخدام الشاعر للحال بنوعيهما: الجامدة والموطئة - فى بنية التشبيه - فى أن يجعل التشبيه ينقل لنا "معنى المعنى" لا "المعنى" فقط؛ وهو ما يزيد بعد الرمز والدلالة فى الصورة.

٨- للشاعر ولع خاص بشبه الجملة فى تركيبه الشعرى وهو يستخدمها إما ليرشح بها وجهاً صورياً أو ليحلل بها مشكلة دلالية، أو ليقرب لنا ميدان الدلالة فى جملة.

٩- بدأت صورة الاستعارة فى شعر عيفى مطر بسيطة لا تتعدى الجملة الواحدة؛ لكنه مع تقدم المسيرة الشعرية مال إلى أن يحشد تداخلات لهذه الصورة كالترشيح والتجريد والتركيب المختلف والتواشج مع صور أخرى؛ لتأتى فى نهاية الأمر وتشمل قصيدة كاملة.

١٠- يربط الشاعر بين ركنى تركيب جملة الاستعارة: المبتدأ والخبر بأن يجعلهما تشبيهاً ما يقدم لخبره (ركن التشبيه) صورة استعارية تأتى صفة له وهو ما يتكفل بخلق امتداد للصورة يتخطى بها حدود الجزئية إلى آفاق الكلية.

١١- هناك روافد أسهمت فى إنتاج الصورة الشعرية لدى الشاعر؛ ففي البدايات نجد الحس الرومانسى وظلال بدر شاكر التى يتخلص منها سريعاً ليخلص له صوته؛ فنجد مرادفات القرية، والقضايا المحيطة ونظراته الفلسفية، وثقافته المتنوعة التى جعلته يربط كل صراع بإطار فكرى أعم وأشمل.

١٢- تعتبر مقولة: استضىء بشمسك أنت، هى الأفق الحاكم لمحاولات الشاعر التجريبية؛ إذ انتهجها بحثاً عن مساحة تخصه فى اللغة والفكر والرؤية التعبيرية؛ فانعكس على طريقة هندسة قصائده وربطه بين العنوان العام والعناوين الداخلية، وجعله القصائد تتسلخ من إهاب بعضها - كما يولد الصور فى الجملة الواحدة - ويعود بعدها ليكمل قصيدته الأصلية؛ وعلى هذا الأساس نجد قصائد كاملة تشكل تداعيات لمقطع فى القصيدة الأصلية أو مقاطع كاملة تأتى هامشاً تفسيريّاً لسطر فى متن القصيدة الأصلية، أو قصائد كاملة تكتب قراءة لقصيدة أخرى، أو لحظتى صوت وصدى يتوازيان فى القصيدة نفسها.

## ”صبي من حي الشعبة“ بين ازدواجية الهوية وازدواجية الأسلوب\*

رانيا عادل

تمثل الهجرة إحدى الظواهر الاجتماعية الموجودة في بعض دول العالم ومن بينها فرنسا التي يسعى كثير من المهاجرين إلى أراضيها. ومنذ منتصف القرن العشرين كان غالبية المهاجرين إلى فرنسا من العرب بوجه عام ومن العرب المغاربة بوجه خاص. ويرجع هذا إلى عقود الاستعمار التي استطاعت فرنسا من خلالها فرض سيطرتها وسيادتها ، ليس فقط السياسية والاقتصادية ، بل والثقافية أيضا ، الأمر الذي أثر بالسلب على دول المغرب العربي.

وقد امتد أثر هذا الوضع حتى بعد الاستقلال إذ رغب أبناء هذه الدول - خاصة الجزائريين- في النزوح إلى فرنسا بعد أن ضاقوا ذرعا بالأوضاع الاقتصادية في دولهم. إلا أن الأحوال في فرنسا لم تكن بالأفضل: فلقد عانى المهاجرون لفترات طويلة من البطالة فضلا عن أن رواتبهم كانت أقل بكثير من رواتب نظرائهم من الفرنسيين. ومن جهة أخرى، قطن العرب في فرنسا الضواحي وعاشوا في المساكن الشعبية (التي يطلق عليها اسم HLM) ، وانحصرت علاقاتهم في إطار مجتمعهم الضيق ، الأمر الذي أعاق اندماجهم في المجتمع الفرنسي. وعلى الرغم من ذلك، لم يفكروا في العودة إلى أوطانهم ولكنهم قبلوا الوضع وتعايشوا معه واستقر بهم الحال في فرنسا.

وقد كان لظاهرة الهجرة أثرها في الأدب الفرنسي ، وأبرزت تيارات فكرية وأدبية لم تكن موجودة من قبل يمكن حصرها في نوعين : أدب المهجر وأدب أبناء المهاجرين. أما النوع الأول، فيشمل الطبقة المثقفة التي هاجرت في الخمسينيات والتي كانت تكتب باللغة الفرنسية نظرا لعدم إتقانها اللغة العربية وعدم تمكنها منها. وكانت السمة الغالبة على كتاباتها أزمة الهوية والمناذاة بالاستقلال والرغبة في التحرر من العادات والتقاليد البالية. بينما ظهر النوع الثاني في العقدين الأخيرين من القرن العشرين وهو ما يطلق عليه أدب الـ Beur.

فـالـ Beur لفظ يطلق على الفرنسيين من أبناء المهاجرين العرب الذين عملوا في فرنسا واستقروا بها ، أي أن الـ Beur هم الجيل الثاني من المهاجرين.

وقد لعت أسماء هؤلاء الأبناء ذوى الجنسية الفرنسية والأصل العربي في جميع المجالات: ففي مجال الرياضة، من منا لا يعرف زين الدين زيدان الذي ساهم في حصول فرنسا على كأس العالم لكرة القدم عام ١٩٩٨ ، وفي مجال الغناء، نجد أن موسيقى فاضل Faudel و Tcheb Mami الشاب مامي قد دوت في أرجاء العالم.

أما في مجال الأدب ، فقد أثبت كل من عزوز بجاج و فريدة بلغول قدرتهم على تصوير الأوضاع الاقتصادية لأبائهم الذين عانوا في الغرب حتى يكفلوا لهم الحياة الكريمة. ومن ثم، فإن أدب الـ Beur يقع في ملتقى الحضارتين الشرقية والغربية والثقافتين العربية والفرنسية.

ويمثل هذا الأدب أرضا خصبة للدراسات اللغوية عامة والدراسات اللغوية الاجتماعية خاصة. وتندرج رواية Le Gène du Chaaba أو ”صبي من حي الشعبة“ للكاتب عزوز بجاج في إطار هذا النوع من الأدب الفرنسي المعاصر.

\* رسالة ماجستير قدمتها رانيا عادل في مايو سنة ٢٠٠٢ - كلية الآلسن - جامعة عين شمس.

وقد ولد عزوز بجاج عام ١٩٥٧ في مدينة ليون الفرنسية لأسرة مهاجرة من الجزائر، تفوق في دراسته على أقرانه الفرنسيين حتى حصل على شهادة الدكتوراه وهو يعمل حالياً بجامعة Lyon II وبالمركز القومي للبحث العلمي CNRS. ويولى بجاج اهتماماً كبيراً لدراسة الأوضاع الاجتماعية للمهاجرين.

ورواية "صبي من حي الشعبة" هي سيرة الكاتب الذاتية، وتعرض لحياته حينما كان في العاشرة من عمره، وفيها لجأ إلى أسلوب سردى خاص حيث تداخلت فطنة وذكاء السارد مع سذاجة وبراءة الطفل البطل، الأمر الذي أضفى على الرواية صبغة التهكم والسخرية.

وقارئ هذه الرواية - التي نشرت عام ١٩٨٦ ونالت العديد من الجوائز وتحولت إلى فيلم سينمائي عام ١٩٩٨ - سوف يجد نفسه أمام نوع جديد من الكتابة اعتمد فيها الكاتب على مزج اللغتين العربية والفرنسية وعلى الاستعانة بمستويات اللغة العامية الفرنسية والعربية.

وقد بدا الكاتب متمكناً من أدواته اللغوية التي تعكس نظرة المجتمع الفرنسي للمهاجرين وأبنائهم كما تعكس - أيضاً - نفسية هؤلاء الأبناء الممزقين بين عالمين مختلفين: عالم البيت (الشرقي)، وعالم المدرسة أو العالم الخارجي (الغربي).

وكان استخدام بعض الألفاظ العربية ضرورياً لإضفاء المصداقية على الرواية؛ فنسبة كبيرة من المهاجرين كانت من العمال الفقراء الأميين المتمسكين بالعادات والتقاليد السلفية واللغة العربية - التي تمثل لهم لغة الأصول - فلم يبدوا اهتماماً بتعلم اللغة الفرنسية لا سيما وأن ممارسة الأعمال اليدوية التي كانوا يقومون بها لم تكن تتطلب هذا. ثم أن المهاجرين يعيشون في مناطق سكنية منفصلة على ذاتها أشبه بالجيوتو (ghetto) بحيث يكاد يكون احتكاكهم بالفرنسيين منعدماً.

وعلى ذلك، قام المهاجرون بإيجاد لغة وسطى، تختلط فيها اللغة العربية بلغة فرنسية غير سليمة النطق أو التراكمية للتعبير عن احتياجاتهم الضرورية. بينما أتقن الجيل الثاني: جيل الأبناء، اللغة الفرنسية نظراً لأنهم ولدوا في فرنسا وتعلموا في المدارس الحكومية الفرنسية وحصلوا على الجنسية الفرنسية.

وقد أثبتت الإحصائيات أن ٤٣٪ من الـ Beur يتحدثون اللغة الفرنسية في المنزل في حين يتحدث آباؤهم اللغة العربية أو البربرية، الأمر الذي يؤدي إلى وجود صراعات نفسية واجتماعية في هذه العائلات. فالشباب يعتبرون اللغة الفرنسية لغة الحداثة والتقدم والتحرر والاندماج بل يعتبرونها لغتهم الأم، ويؤكدون أنهم سيتحدثونها مع أبنائهم في المستقبل، بينما مازال الجيل الأول يتشبث بالجدور.

وعلى الرغم من كون عزوز بجاج فرنسي المولد والجنسية؛ فإن أسلوبه يختلف عن أسلوب نظرائه من الفرنسيين ذوى الأصول العربية؛ فهو لم يستطع التوصل من لغة آباءه وأجداده وإن لم يتقنها. وقد تجلّى هذا من خلال أسلوبه الروائي؛ فاستخدم كلمات تمس الثقافة العربية والبربرية ليس لها مقابل في اللغة الفرنسية. وقد فرض الأمر نفسه على أبطال الرواية لاسيما وأنها مستمدة من أحداث حقيقية، فكان لابد من استخدام تلك الكلمات كما هي، مع الاهتمام بشرحها في نهاية الرواية حتى يستطيع القارئ الفرنسي فهمها. ومن أمثلة هذه الكلمات نجد كلمة Binouar وهو الزى الشعبى للمرأة الجزائرية وهو عبارة عن فستان مطرز وقصافض. وقد احتفظت المرأة الجزائرية بزىها الرسمي حتى بعد هجرتها مع زوجها إلى فرنسا وكان ذلك سبباً في تردد هذه الكلمة طوال الرواية لوصف المرأة المهاجرة البسيطة. كما وردت كلمتا chorba و couscous لوصف الوجبات الشعبية الجزائرية التي لا يخلو منها منزل المهاجر، وتمثل الأطباق الرئيسية على مائدته.

وقد فرضت المعتقدات الشعبية نفسها على معجم الكاتب؛ فنجد أنه يلجأ إلى استخدام كلمة "جن" djoun لاعتقاد هذه الطبقة من المهاجرين العرب بوجودهم في الأماكن غير المأهولة. ومن



جهة أخرى ، استخدم الكاتب كلمة rhaïn ويقصد بها "العين" في اللهجة الجزائرية- للإشارة إلى الحسد.

وغلب على معجم المهاجرين استخدام كلمات من اللهجة الجزائرية مثل "رومي" roumi ويقصد بها الفرنسيين ، "شكون" chkon (يشكون) بمعنى "من" ، و"جندورة" gandoura وهو الجلباب الجزائري. وقد ظل الأبناء ينادون الآباء بلغتي abboué أي: أبويا وemma أي: أمي ، ويرددون نفس الكلمات التي كان آباؤهم يستخدمونها .

ونخلص من هذا إلى أن أثر اللغة العربية على اللغة الفرنسية كان واضحا على مستوى الألفاظ والكلمات ، إما لعدم تمكن المهاجرين من اللغة الفرنسية وعدم قدرتهم على التحدث بها ، ولرغبتهم في ترسيخ اللغة العربية في وجدان أبنائهم. فاللغة العربية هي رمز كينونتهم وهي أيضا تعبير علني عن رفضهم التشبه بالأوروبيين.

كذلك حرص الكاتب على إبراز عدم تمكن المهاجرين من صوتيات اللغة الفرنسية ، فالأمر لم يقتصر فقط على المستوى المعجمي ، بل تخطاه إلى المستوى الصوتي. فمن الصعب التعود على نطق بعض الأحرف الأجنبية غير الموجودة في اللغة الأم إذا لم يتم التدريب عليها منذ الصغر. وقد أثبتت الدراسات اللغوية أنه لا يفضل تعلم لغة أجنبية بعد سن العاشرة ، لأن اللغة الأم تؤثر بصورة سلبية على نطق اللغة الجديدة. وقد تجلّى هذا الأمر في الرواية من خلال نطق المهاجرين للفرنسية ، حيث إن مخارج حروف اللغة العربية فرضت نفسها، وأدت إلى تحريف نطق بعض صوتيات اللغة الأجنبية.

فعلى سبيل المثال، نجد أن بعض الصوامت تغير نطقها ، خاصة صوت الـ p لأنه غير موجود في اللغة العربية. فإذا كانت الفرنسية تعرف الصامتين p وb وهما bilabiales أي أنهما صواتان شفويان يلفظان باشتراك الشفتين ، فإن اللغة العربية السامية لا تعرف سوى الباء ومقابله هو الـ b. لذا ، لجأ هؤلاء المهاجرون العرب إلى إحلال صوت الـ b مكان صوت الـ p أي أنهم لجأوا إلى نطق الصوت العربي الموجود في نفس المخرج point d'articulation.

ونقيس على ذلك ، صوتي الـ f والـ v وهي أصوات شفوية أسنانية labiodentales تلفظ باستخدام الشفة السفلى وأسنان الفك الأعلى . ولكن الفرق بينهما يكمن في أن أحدهما مهموس والآخر مجهور. وتتحول الـ v إلى f (الفاء) لعدم وجود مقابل لها في اللغة العربية .

ونظرا لأن بعض اللهجات العامية خاصة في الطبقات الشعبية تقوم بتحويل الـ (ش) إلى (س) كما في كلمة "الشجرة" فقد أبرز الكاتب هذا الاختلاف الذي يدل على المستوى الثقافي للمتحدث ، فنسخ عن العربية كلمة سجرة وكتبها بالأحرف الأجنبية ، مستبدلا الشين بالسين.

وتجدر الإشارة إلى أن التغيرات التي طرأت على أصوات اللغة الفرنسية لم تؤثر فقط على الصوامت بل امتدت إلى الأحرف المتحركة. وجدير بالذكر أن عدد الحركات الأساسية في اللغة العربية يصل إلى ست وهي: الفتحة القصيرة à والطويلة â ، الكسرة القصيرة i والطويلة î ، والضمة القصيرة u والطويلة û . وفي المقابل ، يوجد في اللغة الفرنسية حوالي ستة عشر صوتا متحرك. وقد أدى هذا التفاوت في عدد الأحرف المتحركة بين اللغتين إلى إحداث تداخلات صوتية بحيث انحصر نطق هؤلاء العرب لمختلف الأصوات الفرنسية المتحركة في a و i و u. وقد نجح الكاتب في إضفاء المصادقية على لغة أبطال روايته من خلال مزج اللغتين العربية والفرنسية لترجمة الصراع الداخلي للمهاجر المزدق بين وطنين ولغتين وثقافتين.

ولم يكن تأثير اللغة العربية على الفرنسية بالظاهرة الوحيدة التي تجذب انتباه القارئ بل إن تمكن الكاتب من استخدام المستويات المختلفة للهجة العامية الفرنسية كان مثيرا للاهتمام. فعما لا شك فيه أن اللغة الفرنسية - مثلها مثل أية لغة - تنقسم إلى مستويات مختلفة وعلى المتحدث أن ينتقي من هذه المستويات ما يتماشى مع موقف الاتصال والمستوى الثقافي للمتلقى وموضوع الحوار.

ويبدو أن استخدام هذه المستويات كان ضرورياً للتعبير عن مستوى لغة سكان الضواحي والمناطق الشعبية . وقد ظهرت اللغة العامية في موقفين ، أولهما في المناقشات والحوارات اليومية التي تقع بين الأصدقاء والجيران ، وآخرهما في حالة الغضب ؛ فانفعال الإنسان يمنعه من التحكم في استخدام الألفاظ الفصحى واختيارها.

وتتميز اللغة العامية الفرنسية باللجوء إلى ظاهرة الاختصار ، أي أن المتحدثين يميلون إلى نطق المقطع الأول من الكلمة واستيعاد المقطع الأخير منها لضمان سهولة النطق. كما فرضت عدة ألفاظ شعبية نفسها على الرواية نتيجة شعور الأبطال أنهم مهمشون من المجتمع.

وكان واضحاً أن هذه المستويات تتميز ليس فقط بالمصطلحات العامية ولكن أيضاً بطريقة نطق وبتراكيب نحوية مختلفة ، بعيدة عن القواعد المعيارية ، ومن أمثلة ذلك: اللجوء إلى الاختصارات والحذف والإضغام.

والخلاصة أن هذه الدراسة أوضحت العلاقة بين اللغة والمجتمع وأثر العوامل الاجتماعية على المتغيرات اللغوية. فاللغة ما هي إلا انعكاس لشخصية المتحدث: لأصوله العرقية، ومعتقداته، وطبقته الاجتماعية. كما أبرزت التداخلات المعجمية والصوتية الناتجة عن تعلم لغتين مختلفتين، وأوضحت الخصائص المعجمية والصوتية والنحوية التي تميز اللهجة العامية الفرنسية.

وقد استطاع عزوز بجاج أن يستخدم لغة جديدة تميزه عن الكتاب الفرنسيين - وربما عن نظرائه من الكتاب من أصل عربي فهي لغة استطاعت أن تستوعب ثقافتين مختلفتين وتترجم هويته المزدوجة ، الأمر الذي يؤكد رغبته في التمسك بجذوره وفرض هويته الفرانكو - عربية.

ولا يسعنا في النهاية سوى التأكيد على أن رواية "صبي من حي الشعبة" - وإن كانت تقص السيرة الذاتية لطفولة الكاتب - إلا إنها تلقي أيضاً الضوء على أوضاع بعض المهاجرين ، لاسيما العرب ، في فرنسا . وهي تعتبر بحق صرخة ضد الفقر والبطالة والتمييز العنصري.

شخصية العدد



شكري عياد  
ماهر شفيق فريد

---

أسئلة الناقد  
مصطفى الضيع

---

السيرة العلمية

### ماهر شفيق فريد

لا أتحدث هنا عن شكرى عياد الأستاذ الجامعى والباحث الأكاديمى الذى أعد رسالته للماجستير، تحت إشراف أستاذه أمين الخولى، عن وصف القرآن الكريم ليوم الدين والحساب (وهى من أولى ثمار التفسير الأدبى للقرآن الكريم) ثم أعد رسالته للدكتوراة عن كتاب أرسطو فى فن الشعر كما نقله أبو بشر متى بن يونس القنائى من السريانية إلى العربية حيث حققه شكرى عياد مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية.

ولا أتحدث عن شكرى عياد الفكر صاحب النظرات فى قضايا الحياة والاجتماع والدين وذلك فى مقالاته العديدة - على صفحات مجلة "الهلال" وغيرها - وقد جمعت فى كتبه "تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر" و"الدين والعلم والمجتمع" و"فى البدء كانت الكلمة" و"نحن والغرب" وفيها الكثير مما يتفق معه المرء فيه، والكثير - أيضا - الذى يثير الخلاف. حسبى أن أقول إنى، من منظورى العلمانى، لا أقر توجهه الدينى فى السنوات الثلاثين - أو نحو ذلك - الأخيرة من حياته.

ولا أتحدث عن شكرى عياد الروائى صاحب "الطائر الفردوسى" وهى - على حد قوله - قصة حب مصرية" أذاعها فى الناس فى نوفمبر ١٩٩٧، قرب نهاية حياته. ولا كاتب الأقصوصة الذى حفر لنفسه مكانا بارزا فى تيار الواقعية الانطباعية، ثم الأمثلة الرمزية، وذلك فى مجاميعه. ميلاد جديد، طريق الجامعة، زوجتى الرقيقة الجميلة، رباعيات، كهف الأخيار، حكايات الأقدمين، وأنت تجد مختارات من هذه القصص فى كتابه "قصص قصيرة" الصادر عن مكتبة الأسرة فى إطار مهرجان القراءة للجميع عام ١٩٩٩ مع مقدمات بقلم جابر عصفور ورجاء النقاش.

ولا أتحدث عن شكرى عياد المترجم عن الإنجليزية والفرنسية، وهو الذى نقل من الأعمال الإبداعية "البيت والعالم" لطاغور (وينبغى قراءته مع كتابه الجميل "طاغور شاعر الحب والسلام") و"المقامر" لدوستوفسكى، و"تصوص مختارة من تولستوى" و"اعتراف منتصف الليل" لديهاميل، و"دخان" لتورجنيف، كما نقل من الأعمال النقدية والفكرية "الكاتب وعالمه" لتشارلز مورجان، وقسما من كتاب "الأدب والإنسان الغربى" لبريستلى، و"ملاحظات نحو تعريف الثقافة" لإليوت، و"اتجاهات البحث الأسلوبى" وفيه دراسات مترجمة عن شارل باي، وليوشيتسر، وستفن ألمان، وميكل ريفاتير، وج.ب.ثورن، وج. شميت، وميلان ياكوفتش، اختارها شكرى عياد وأضاف إليها بحثا بقلمه عن "البلاغة العربية وعلم الأسلوب".

ولا أتحدث عن شكرى عياد صاحب السيرة الذاتية الصريحة - بل الصادمة بصراحتها - "العيش على الحافة": حافة المرض والجنون والفقر، فهى - كـ "أوراق العمر" للويس عوض - خطوة متقدمة فى فن السيرة الذاتية العربية نحو الأمانة العقلية، ورفع الستار عما جرى العرف على ضرورة إخفائه أو الرمز إليه تورية وتلميحا. وقد كان شكرى عياد دائما مفكرا شجاعا، ولا غربة - عند من تابع مسيرته - فى أن نراه يتحدث هنا عن أسرته وخبراته الجنسية وتجاربه فى الوظيفة حديثا لم نعهده نحن الذين شببنا على تحفظ طه حسين والعقاد وأحمد أمين - إلا فى لحظات قليلة - حين يتطرقون لهذه الأمور.

إنما أتحدث عن جانب واحد من شكرى عياد أحسبه أليق الجوانب بـ "فصول" - مجلة النقد الأدبى. أعنى جانب الناقد الأدبى الذى اتسعت شبكته لتحوى أجناسا أدبية كثيرة منها الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح والمقالة، وآثارا قديمة وحديثة، وآدابا عربية وغربية،

واستمرت مسيرته النقدية - دون انقطاع - من أواخر الخمسينيات حتى يوم رحيله عن عالمنا في ٢٣ يوليو ١٩٩٩.

يظل كتاب شكري عياد النقدي الأول "البطل في الأدب والأساطير" (فبراير ١٩٥٩/ الطبعة الثانية فبراير ١٩٧١) محتفظاً بنصائره وقدرته على مخاطبة الأجيال القادمة، شأن الأعمال النقدية الأصلية التي لا يخرج بها صاحبها على الناس إلا بعد طول نظر ومعاودة. هنا يتوقف شكري عياد عند التكوين الذاتي للبطل، وتوزعه بين الخير والشر، وأعماله ونياته، وأوذيده وعقدته، ثم ينتقل إلى تكوينه الموضوعي فيتتبع النقلة - في الأدب الإغريقي - من البطل الأسطوري إلى البطل التراجيدي، ومنطق الأسطورة، وشعيرة الولادة الجديدة، والملك المقتول، ومن منظور جدلي يستوحى الثلاثية الهيجلية المشهورة عن الدعوى وتقيضها ومركبيهما، يتحدث عن تناقض الذات والموضوع في البطل، والنقلة من الكلاسيكية إلى الواقعية، وأسطورة البطل في الأدب المعاصر، مع الإشارة إلى "البطل الإيجابي" في الأدب السوفيتي بخاصة. وهو في هذا كله يستعين بكلاسيات النقد والتحليل للنفسى: الأنا والليبيدو في سيكولوجية فرويد، كتاب برادلي عن المأساة الشكسبيرية، دراسة إرنست جونز لشخصية هاملت، تصور يونج للجهاز النفسى واختلافه عن تصور فرويد، كتاب "القصص الذهبية" لمؤلفه عالم الأنثروبولوجيا فريزر، نظريات جين هاريسون وراجلان، مع إلمامات بقصة الأخوين من الأدب المصرى القديم، وكتاب ألف ليلة وليلة. وفي الخلفية - بطبيعة الحال - كتاب أرسطو في الشعر، مرجع كل دارس للموضوع ونقطة انطلاق، اتفاقاً أو خلافاً.

أعقب "البطل في الأدب والأساطير" كتاب شكري عياد النقدي الثانى "تجارب في الأدب والنقد" (١٩٦٧). الكتاب - كما هو واضح من عنوانه - أشبه بمجموعة من التجارب العملية يجريها الناقد في مختبره امتحاناً لفرض، أو فحصاً لفكرة، أو تحليلاً لعمل، أو تمحيصاً لظاهرة. إنه لا ينطلق من مفهوم مسبق لديه يحاول فرضه على العمل المدروس أو الظاهرة قيد البحث وإنما يخرج - بعقل مفتوح - لملاقاة الكاتب على أرضه الخاصة دون أن يخلو - بطبيعة الحال - من عقائد شخصية أو ميول ذاتية لكنه لا يسمح لهذه الأخيرة بأن تشوب رؤيته، أو تلقى عليها حجاباً من التحامل والتحيز. وهو أيضاً لا يعرف المجاملة ولا تبادل المنفعة وتقارض النناء.

يقول شكري عياد في تقديمه للكتاب إنه أشبه بـ"مذكرات نقدية". وهذا حق من حيث أنه يلتفتنا إلى أنه جزء من خبرات صاحبه، جزء يتنامى يوماً بعد يوم مع تراكم الأحداث وتفاعل الذات مع الآخرين وما يجرى به الزمن من جديد المعطيات، فهذه المذكرات تشتمل - فيما تشتمل - على مقالات عن الصلة بين أدبنا والأدب العالمية، ونظرات في تراث الجيل الماضى: المنفلوطى، والمازنى، وطه حسين في علاقته بالثقافة اليونانية، وأمين الخولى، وتجارب فى النقد المسرحى تنتظم مسرحيات "سقوط فرعون" لألفريد فرج و"اللحظة الحرجة" لإدريس و"شقة للإيجار" لفتحى رضوان و"الراهب" للويس عوض و"السلطان الحائر" للحكيم و"لعبة الحب" لرشاد رشدى، وتجارب فى نقد الشعر تسلط أشعتها على قصيدة "أطفال الفلاحين" للشاعر الروسى نكراسوف (ينقل عنائى أجزاء منها شعراً مرسلًا، أو عمودياً مع تنويع فى القوافى) و"ملحمة إيزيس وأوزيريس" لعامر بحيرى و"سفر الفقر والثروة" للبياتى و"مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور و"الطوفان والمدينة السمراء" لكامل أيوب و"إيراخت" لمحمد العفيفى، وتجارب فى نقد الرواية تتضمن "سكون العاصفة" لمحمد عبد الحليم عبد الله (يرصد عياد دينه للمنفلوطى) و"لقاء هناك" لثروت أباطة و"الغبى" لفتحى غانم و"التفاحة والجمجمة" لمحمد عفيفى و"قطرة الذى كفر" لمصطفى مشرفة، وتجارب فى القصة القصيرة ("تجربة حب" لفتحى غانم، "موعد" و"الجامع فى الدرب" و"اللس والكلاب") (يمدها عياد قصة قصيرة) لنجيب محفوظ، "الملك لك"، لعبد الرحمن فهمى، لغة الآى آى لـ"إدريس"، "حارة السقاين" لعزت إبراهيم، "منزل الطالبات" لفوزية مهران. ثم يختم كتابه بمناقشات لعدد من القضايا: الفرق بين النقد والدراسة، ظاهرة طغيان القصة القصيرة على نتاجنا الأدبى فى أواخر الخمسينيات، العامية والفصحى، وجهة النظر أو زاوية سرد القصة، النقد والمذاهب الاجتماعية.

فى هذه "المذكرات" كلها تتلاقى رحابة ذوق الناقد وشمولية ذوقه الذى يستطيع أن يتماطف مع واقعية محفوظ تعاطفه مع رومانسية المنفلوطى وعبد الحليم عبد الله، مع شكلانية رشاد رشدى والتزام البياتى السياسى، مع عامية مصطفى مشرفة وفصحى طه حسين. وثمة مقارنات ترصع المقالات - كماسات فى عقد منظوم - تربط بين أبطال الفريد فرج وهاملت، بين رشاد رشدى وتشكوف، بين لويس عوض فى "الراهب" وأناتول فرانز صاحب "تاليس". لا تعمل هنا ولا حذقة ثقافية وإنما هى مقارنات تسيل على شباة قلم الناقد سيلا طبيعيا لأنها جزء من تكوينه الثقافى، وذاكته الأدبية، وجهازه العقلى الذى أجاد هضم هذه المؤثرات كلها - عربية قديمة وغربية - عبر سنتين من القراءة والتأمل والبحث.

و"موسيقى الشعر العربى" (١٩٦٨). الذى يصفه صاحبه بأنه "مشروع دراسة علمية" - يرجع بداياته إلى بحث شرع فيه المؤلف منذ سنتين مع طلاب الدراسات العليا فى كلية الآداب بجامعة القاهرة، ربطا للشعر الجديد من حيث نظامه العروضى وبناؤه الفنى بالأصول السابقة وحركات التجديد فى العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولا أرانى مؤهلا للحديث عن الكتاب (فما أفلحت قط فى أن أفهم العروض العربى رغم انكبابى على أسفار من طراز "أهدى سبيل إلى علمى الخليل" لمحمود مصطفى، و"الطريق المعبد إلى علمى الخليل" لعبد الحميد السيد، و"فى علمى العروض والقافية" لأمين السيد) ومن ثم حسبى أن أقول إنه يحاول أن يقدم أسسا جديدة لدراسة العروض العربى، ويتأتى إليه من مدخل لغوى وموسيقى، ويتحدث عن القافية، وعن العلاقة بين موسيقى الشعر ومعناه. ويبدأ شكرى عياد كتابه باستعراض جهود سابقة لندور وإبراهيم أنيس وعبد الله المجذوب ونازك الملائكة وبنيا على ما يراه جديرا بالبناء عليه، ومفترقا عنهم فى أمور.

تلى ذلك كتاب شكرى عياد العظيم "القصة القصيرة فى مصر: دراسة فى تأصيل فن أدبى" (١٩٦٩) وقد صدرت منه طبعة فريدة منقحة فى ١٩٧٩. هنا يتحدث عن منابع القصة القصيرة، وألوان الفن القصصى، وفن القصة القصيرة، وتطوير المقامة، والمقالة القصصية، وتمثل الشكل الجديد مع ملحق (فى الطبعة الثانية) عن قصاصى الستينيات: سليمان فياض، محمد البساطى، بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، أحمد هاشم الشريف، جميل عطية إبراهيم، محمد حافظ رجب، محمد إبراهيم مبروك، إبراهيم عبد العاطى، إبراهيم منصور، جمال الفيطنانى، خليل كلفت، يحيى الطاهر عبد الله، وأغلب هؤلاء الكتاب قد نشرت قصصهم على صفحات المجلة الطليعية "جاليرى ٦٨" بمباركة إدوار الخراط وزملائه.

و"الأدب فى عالم متغير" (١٩٧١) مواصلة لمذكرات شكرى عياد الثقافية مع تعمق راسى وامتداد أفقى معا. فالمذكرات هنا تدنو من المقالة النقدية المسهبة إذ يتحدث عن أدبنا بين التغير والاستمرار، والتأصيل، ودور الأدب العربى الحديث فى تطور المجتمع العربى، والرواية المصرية فى نصف قرن، وكتاب "العرب من الأمس إلى الغد" لجاك بيرك، وكتاب "المجددون فى الإسلام" لأمين الخولى، وظاهرة الغموض فى الشعر الحديث، والرواية الفرنسية الجديدة عند روب جريبه وساروت ويوتور، وحدود الواقعية الاشتراكية، والأدب العربى بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧. ثم تعود مقالات الكتاب إلى طابع المذكرات الوجيز حين تقدم تحت عنوان "آراء وتعليقات" قراءات فى الصحافة الأدبية الأمريكية والبريطانية تتناول معنى البطولة، والأدب القصصى الأمريكى فى الخمسينيات، والأديب والعالم الحديث، والمسرح وجمهوره، والصراع بين القديم والجديد، وأدب الأطفال، وديهامل آخر الفريديين، ووظيفة الناقد. وينتهى الكتاب بعنوان إلبوتى معدّل "ملاحظات حول تدبير الثقافة" حيث يحدثنا عياد عن التخطيط الثقافى، ودائرة المعارف العربية المرتجاة، وأدب العالم الثالث، ونظام تفرغ الأدباء والفنانين.

و"الرؤيا المتقيدة" (١٩٧٨) كتاب آخر يجمع شمل مقالات شكرى عياد المتفرقة حول عديد من الموضوعات، ولكن يربط بينها صدورها عن منظور حضارى كذلك الذى يصدر عنه عبد القادر القط فى نقده، مع اختلاف فى مواضع التوكيد وبؤر الاهتمام. يتحدث عياد عن الأطر الحضارية

للأدب العربي، ومفهوم الأصالة والمعاصرة، والأدب المسرحي العربي من حيث قضيته ومشكلاته، والتراث الشعري العربي في أضواء نقدية جديدة. ويتوقف عند مشكلة الذاتية في الشعر العربي المعاصر من خلال تناول للعقاد ومحمود حسن إسماعيل ونازك الملائكة ومحمد إبراهيم أبو سنة، ثم عند الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي. ويقدم أربعة من أدباء الجيل السابق هم: الخولي والزيات والمداوي وحقي.

و"عنترة الإنسان والأسطورة" (١٩٨٢) بالاشتراك مع الدكتور يوسف نوفل) كتاب مدرسي - مع أصالة وتميز - يهدف إلى تدريب الطالب الجامعي على التذوق الأدبي وذلك من خلال تتبعه صورة عنترة في الأدب الشعبي وعند شوقي وفريد أبي حديد وتيمور، مع تفرقة بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، وقائمة بكتب التذوق الأدبي التي يحسن القارئ الشاوي صنعا بالرجوع إليها (وهي تمتد من كتاب "الأسلوب" لأحمد الشايب إلى "مدخل إلى علم الجمال الأدبي" لعبد المنعم تليمة، مروراً بأعمال مترجمة لتشارلتون، وستفن أولمان، وإرنست فيشر، وجان برتيلمي).

نلتقي بعد ذلك بثلاثية شكرى عياد العظيمة التي ترمي إلى إقامة علم عصرى للأسلوب العربي. "مدخل إلى علم الأسلوب" (١٩٨٢) "دائرة الإبداع" (١٩٨٧) "اللغة والإبداع" (١٩٨٨). وهي تروى من إطلاعه الواسع على التراث النقدي العربي القديم وتراث المحدثين من البنيويين والأسلوبيين وعلماء السيمانتيقا. وتظل هذه الثلاثية أعظم من كل جهود جابر عصفور وصالح فضل وكمال أبو ديب وعبد العزيز حموده وعبد السلام المسدي ومحمد عبد المطلب وغيرهم ممن حاولوا شيئاً مشابهاً، دون أن يتضمن ذلك انتقاصاً من صدق جهدهم وتوفيقيهم - في حالات كثيرة - في أصابة الهدف.

في "مدخل إلى علم الأسلوب" (وقد أراني شكرى عياد يوماً صفحات من مسوداته لها فإذا بها تكاد تتمزق من فرط المراجعة والتحكيك والحذف والإضافة والتعديل) جهد شاق لإقامة نظرية في الأسلوب وتطبيقها على نماذج من الشعر الوجداني الحديث. فشكرى عياد يبدأ بالحديث عن فكرة الأسلوب عند الأدباء، ثم يتطرق من ذلك إلى توضيح الصلات بين علم الأسلوب من ناحية وعلوم اللغة والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والبلاغة من ناحية أخرى. ويحيط، في إيجاز غير مخل، بعيادين الدراسة الأسلوبية موجهها القارئ إلى طريقة قراءة النص الشعري ثم يعقب ذلك بقرارات - أصيلة ونافذة - لثلاث قصائد لإبراهيم ناجي، ومثلها للشايب.

والجزء الثاني من الثلاثية "دائرة الإبداع" يصفه صاحبه بأنه "مقدمة في أصول النقد". إنه أقرب إلى التنظير من الجزء الأول وأكثر تجريداً دون أن يغفل عن إيراد أمثلة عينية لما يقول. يناقش شكرى عياد قضايا جوهرية تقع من نظرية النقد في الصميم كالتنقد الأدبي بين العلم والفن، والتذوق والتفسير، ودورة العمل الأدبي بين المبدع والمتلقي، واللحظة الجمالية، وعملية الإبداع المنشئ، والنص محورا للدراسات النقدية، والقارئ / الناقد.

أما الجزء الثالث "اللغة والإبداع" فيراد به أن يكون "تقريراً لمبادئ علم الأسلوب العربي". ويتم ذلك عبر خمسة فصول عن النقلة من علم البلاغة إلى علم الأسلوب، والأسلوب واللغة، والظاهرة الأسلوبية، وثوابت الأسلوب في اللغة العربية، واللغة والأسلوب الشخصي، مع تحليل لميعة المتنبي في وصف الحمى.

يعود بنا شكرى عياد في كتبه التالية إلى التجوال في آفاق أشد تنوعاً، وأقل تركيزاً على موضوع بعينه، فكتاب "بين الفلسفة والنقد" (١٩٩٠) يبدأ بحديث "لا تنقصه الصراحة" عن تجربته الشخصية مع هذين النسقين المعرفيين، ويتضمن أربعة فصول ضافية: "المؤثرات الفلسفية والكلامية في النقد العربي والبلاغة العربية"، "نظرية النقد عند طاغور" (ثمة كتابات سابقة لعبد العزيز الزكي، وزكي محمود عن هذا الموضوع)، "موقف من البنيوية"، "صلاح عبد الصبور وأصوات العصر".





التخيلى، ويمتاج من التزامه الإنسانى الرحيب، ونزاهته الخلقية الصارمة، وضميره النقدى الذى لا ينام (العبرة الأخيرة - مع تحويل طفيف لفريدة النقاش).

شكرى عياد - إنسانا وكاتباً على السواء - قيمة علمية وإبداعية وخلقية اجتمعت فى إهاب. إنه ينتمى إلى جيل - يوشك أن ينقرض فى عصر أنصاف المتعلمين الذى نعيشه - كان أبرز ما يتسم به صلابة الخلق الذى لا تلتوى به مغريات، وقوة العقل الذى يسلط أشعته النافذة على موضوع درسه فيوفيه حقه بحثاً وفهماً، وصفات المعلم من قدرة على الإبانة، وتوضيح لما غبض، وتمكن من المادة، وإحاطة بشتى جوانب الموضوع. إنه - إلى جانب مندور ولويس عوض ورشاد رشدى (رغم كل آفاته) وغنيمى هلال والراعى من الراحلين، والقط ومحمود العالم وعز الدين إسماعيل ومحمود الربيعى ومصطفى ناصف أمد الله فى أعمارهم من الأحياء - واحد من هؤلاء الذين صاغوا عقولاً، وربوا أجيالاً، ورسوموا أفقاً فسيحاً ومثلاً أعلى لا نفتأ نستشرفه ونسعى إلى بلوغه فلا يلبث - كالسراب - أن يروغ من قبضتنا، ويزداد هنا - إذ نحن بشر يعتورهم النقص من كل جانب - ابتعاداً، وهو مع ذلك لا يفتأ يرادونا بوعوده الخلافة، ويخايلنا بغواياته الآسرة.

## مصطفى الضبع

"الحياة معبر خشبي بين شاطئين، يعبره الناس فرادى ، والكثيرون لا يشعر بمرورهم أحد ولكن القليلين ، يهزون المعبر ، يهدمون قلوبا ويبثون الخوف في أخرى".

إن حاجتنا لن يثيرون الأسئلة أكبر وأهم بكثير من الذين يقدمون أجوبة لا تشفى غليل السؤال . هكذا يمكن القول : إن إثارة الأسئلة تمثل عملا لا يقل خطورة عن معطيات قد تضلل من يحاول الإجابة عليها ؛ فالضلل لا يسأل . الباحث عن الحقائق هو الذى يتسلح بالأسئلة سعيا للمعرفة . و عندما سئل أفلاطون : ما فائدة الفلسفة ؟ أجاب : إن هذا سؤال فاسد ؛ فقد كان السؤال بعيدا عن الصيغة المناسبة ، أو الصيغة التى تؤدى للمعرفة ؛ فالسؤال هو الذى يقود إلى الطريق السليم لإجابة شافية ، يقول الدكتور عبد الله الغذامى : " إن فن صناعة السؤال هو من أصعب فنون القول والمنطق ..... ومن ضروراتنا الثقافية المعاصرة هو أن نجدد صناعة الأسئلة ، وأن نحذر من الوقوع فى الأسئلة الفاسدة لكىلا نفسد مقولاتنا ويصيبها الزيف والتصدع ، ولا ريب عندى أن ثقافة الأسئلة هى من الثقافات الغائبة عن فكرنا المعاصر " (١).

مابين مولده فى ١٩٢١ ، حتى وفاته فى ١٩٩٩ نجح الدكتور شكرى عياد فى أن يثير أسئلة من شأنها أن تكشف تجربة فكرية ، ونقدية متميزة على مستوى النقد والإبداع والترجمة ، وأن يقول عبرها كلمته فى الفن ، والحياة ، والثقافة ، والحضارة ، والإنسان ، مستفيدا من المبدع والمثقف والناقد هؤلاء الذين انصهروا فى بوتقة الإنسان شكرى عياد . يقول فى سؤاله عن علاقة الأديب بمجتمعه :

"أديب هذا العصر يعلم أن شخصيته نتاج مجتمعه ، وأن كل ما يتلقاه من أفكار ومشاعر هو من صنع هذا المجتمع ، حتى فنه هو أيضا صوره لمجتمعه . ولكن الفن يختلف عن غيره من ضروب النشاط البشرى فى أنه لا يتوقف أبدا ، ولا يسلم أبدا بما هو موجود ، بل يحاول دائما أن يتفكر من الآنسى إلى الدائم ، ومن الجزئى إلى الكلى ، أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق ، هذه هى رؤية الكاتب الفنان ، ورؤياه هى سر عذابه ، وسر اللداسة التى تحيط بهذا العذاب" (٢)

وهو حين يطلق أسئلته يطلقها عبر صيغتين :

أولاهما : صيغة مباشرة : وهى تقنية تمثل جانبا من جوانب الأسلوب عنده ؛ وفيها يعمد إلى طرح سؤال / أسئلة تنطى إجابته / إجابتها جانبا من جوانب القضية محل النقاش ؛ وتكون الإجابة المباشرة طريقا للكشف . فى حديثه عن النقد الأدبى بين العلم والمعرفة يطرح سؤالاً عن الفن والأحكام الخاصة :

" ألا يمكن أن يعبر الناقد المبدع - من خلال حكمه على عمل أدبى معين ، أو أديب معين - عن رأى فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموما ؟ " (٣)

ويبادر بتقديم الإجابة عن سؤاله الذى يكون بمثابة وسيلة البث أو وسيلة التهيئة للمتلقى بغية الاستيعاب ، فلا يترك متلقيه معلقا بالسؤال المطروح :

"الواقع أن ذلك يحدث كثيرا . ولكن رأى الناقد المبدع فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموما لا يتمثل فى أحكام عامة واضحة محددة ،

وإنما يتمثل غالبا فيما يسمى " الذوق " وهو حصيلة الخبرة ، وهو الذى يقوم لدى الطريقة الفنية فى النقد مقام القوانين العلمية <sup>(١)</sup>.

وعندما يقارب ثوابت الأسلوب فى اللغة العربية يجنى سؤاله فى بداية الحديث عن خصائص جمالية للغة ، منطقيا ، جادا ، علميا :

"عن أى عربية نتكلم ؟ عن العربية المكتوبة أم المتكلمة ؟ عن عربية هذا العصر أو عن عربية عصور الاحتجاج التى انقضت منذ أحد عشر قرنا على أكثر التقديرات تسامحا ؟

ثم : ما الذى نقصده حين ننسب الإبداع الحالى إلى "العربية " : هل اللغة التى تبعد ، أم أن الإبداع الذى تحتوى عليه لم يكن إلا إبداع أفراد استخدموها فأحسنوا استخدامها ؟" <sup>(٢)</sup>.

وأخراهما : صيغة غير مباشرة : يأتى فيها السؤال متجها إلى ما هو أكبر من الجزئيات ، منطلقا إلى ما هو أقرب من الكونيات . إنه هو نوع من الأسئلة المصرية ، المعبرة عن خبرة الناقد والمفكر ، والسؤال / الأسئلة هنا تنطلق على لسان المتلقى / المتلقين ؛ إذ يلعب الناقد دور المحرض على السؤال ، والدافع إليه ، دون أن يقدم إجابات مباشرة ، ودون أن يعقد صلحا مباشرا مع السؤال ؛ لذلك يجد المتلقى نفسه متابعا عبر التساؤل باحثا عبر البحث عن المعرفة ، ومفكرا بغية الوصول لمعرفة غير تقليدية ، فالناقد قد نجح فى أن يدفعه لمنطقة غير تقليدية بالرة : منطقة يغير فيها السؤال كيمياء الجسم الإنسانى ؛ فلم يكتف الناقد بأن حركه للمعرفة ولكنه أودع لديه أدواتها ، واستثمر فيه القدرة على أن يكتسب الصيغة / الصيغ الصحيحة لهذه المعرفة .

والإجابة هنا مؤجلة ، مرهونة بوعى المتلقى الذى يروح يتأهب ليلعب الدور نفسه : دور المثير لأسئلة لا تنتهى ، ولا تضع دلائلها المتجددة بحثا عن أجوبتها الملائمة . عندها يصبح المتلقى فى حالة صالحة لتقبل أسئلة الآخرين ، مع إدراك الصيغة المناسبة لها ، والتعديل من صيغتها إن كانت فى حاجة إلى ذلك .

وتكشف أعماله الكثير من القضايا التى توقف عندها صانعا أسئلته الخاصة ، ومثيرا قضاياها الجادة ، ومنها :

الحضارة العربية (١٩٦٧) ، الرؤيا المتقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب (١٩٧٨) ، نحن والغرب (١٩٨٠) ، فى البدء كانت الكلمة (١٩٨٧) ، دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد (١٩٨٧) ، اللغة والإبداع (١٩٨٨) ، تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر (١٩٩١) ، الدين والعلم والمجتمع (١٩٩١) ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (١٩٩٣) ، العيش على الحافة (١٩٩٨) ، مدارس بلا تعليم وتعليم بلا مدارس (١٩٩٩) .

ولأن هذه السطور - لطابعها الاحتفالى - لا تدعى الإحاطة بهذا النتاج ؛ فإنها عمدت إلى استخدام تقنية الناقد نفسه عندما يتوقف عند الأشياء مثيرا أسئلته الخاصة ، ومعبرا عن موقفه من العالم ؛ لذا فإننا نتوقف عند بعض الجوانب النقدية التى من شأنها أن تكشف عن بعض جوانب المشروع النقدى القيم ، متمثلين هذه الجوانب فى نقاط محددة ، فى إشارتها إلى أسئلة صاحبها ، المتجالية فى :

- سؤال النقد .

- سؤال اللغة .

- سؤال الأسلوب .

- سؤال الإبداع .

- سؤال التراث .

- سؤال الشعر .

- سؤال السرد .

وهي أسئلة تكشف عن الجوانب الواسعة لشخصية ناقدنا ، وإذا كنا نسردها فليس معنى ذلك أن نقاربها جميعها في سطور ليس متاحا لها أن تتسع ، ونكتفى بسؤال: النقد واللغة بوصفهما يمثلان مجالا عاما ، وشاملا لهذه الأسئلة ، كما ، أنه المجال الذى احتضن مقولات الدكتور شكرى عياد ، ثم هو الكاشف عن النشاط الفكرى له .

#### أولا : سؤال النقد

لأن النقد لم يكن بالنسبة للدكتور شكرى عياد ، مجرد عمل يؤديه بصورة مهنية ؛ فقد طرح الكثير من الأسئلة النقدية الجادة التى كشفت عن مشروع نقدى جاد . وحين يقارب النقد فى واحد من أهم كتبه: " دائرة الإبداع " الذى جاء معبرا عن ممارسة - أفضت إلى خبرة متميزة فى مجالها - ، وتأثرا بروح العصر التى تعتمد على العلم بوصفه واحدا من قوانين الحياة والكون . يبدأ كتابه بفصل عنوانه : النقد الأدبى بين العلم والفن ، متوقفا فيه عند القضايا الأساسية ، مستهلا بسؤال دال :

" ثلاث مسائل شغل بها النقد صراحة- منذ وجد حتى اليوم :

هل النقد علم أو فن ؟

هل يبحث النقد عن أحكام عامة أو أحكام جزئية ؟

هل يرمى النقد إلى تقييم الأعمال الأدبية أو تفسيرها ؟"<sup>(١)</sup>

مؤكد أنه على كل ناقد ، دارس لفن الأدب أن يحدد موقفه من هذه المسائل قبل الشروع فى عمله . ويعد هذا المسلك مسلكا طبيعيا رغم عدم تحققه ، مشيرا- بنظرة فاحصة - إلى أن الكثير من النقاد الكبار يبنوننا فى عناوين مقالاتهم أو كتبهم أنهم مقدمون على النظر فى هذه القضايا الأساسية بصورة فاحصة مستوعبة ثم لا يلبثون أن يعودوا إلى البحث فى طبيعة الأدب بدلا من طبيعة النقد .

إن الدكتور شكرى عياد- مدركا المازق النقدى العربى- يسعى لوضع الأمور فى مكانها الصحيح ، بأن يعمد لأصول القضية ، محددا الأسس التى يجب أن نبدأ منها إذا كنا بحق نبحث عن حلول سليمة لقضايا النقد فى اللحظة التاريخية الراهنة . لذا علينا أن نبدأ من البداية الصحيحة ، وأن نحدد المقولات التى يجب أن ننطلق منها ، وهو إذ يجعل هذه الأسئلة حجر الزاوية التى يجب أن ينطلق منها الناقد المحدد لطريقه . الراغب فى بناء نفسه وحضارته ، يجعل للنقد قيمته الحضارية بوصفه سمة حضارية لها ما لغيرها من مكونات النظرة الحضارية الفاعلة .

فى الفصلين الأول ، والثانى من " دائرة الإبداع " يطرح الكثير من الأسئلة التى تفضى لنتائج لها أهميتها القصوى فى سياق علمية النقد الأدبى وفنانيته ، مستخلصا الكثير من المقولات الصالحة للنقاش ، والمؤدية لنتائج فى قوة القوانين ، فبعد أن يراجع المقولات القديمة فى النقد العربى ، وخاصة الكلاسى والرومانسى ، يتوقف عند القوانين الطبيعية للأدب ، متأملا الفن فى أحكامه الخاصة ، والفن والتفسير ، والتفسير والتقييم ، وكيف أن الدراسة العلمية يمكن أن تتجه نحو التفسير بدلا من التقييم ، بأن تحل فكرة القانون أو التعميم محل فكرة القاعدة ، كما أن التفسير- فى النقد القنى - ليس بعيدا عن التقييم بل هو نوع منه ، حيث هو يفسر ما هو جدير بالإعجاب .

عند هذا الحد يضعنا الناقد أمام حالات ثلاثة لدارس الأدب :

- قارئ ينزع للعملية المعيارية ، يطبق القواعد .
- قارئ ينزع للعملية ولكنه لا يبحث عن القواعد وإنما يبحث عن تعميمات مثل تعميمات التاريخ الطبيعى ، أو قوانين مثل قوانين الفيزياء .
- قارئ فى النزعة لا يهتم بالأحكام العامة وإنما يكتفى بالذوق ، مفسرا ما يراه جديرا بالإعجاب فيما يتناوله من أعمال أدبية .

ويرى أن الأول والثالث تهدف القراءة لديهما إلى التقييم ، وأما الأوسط فيبدو أنه غير معنى بالتقييم ، إذ هو يدرس ويستقرئ مستخلصا القانون العام من الأمثلة الجزئية<sup>(٩)</sup>.

ولا يكتفى بذلك وإنما يعمد إلى مراجعة قضية العلمية ذاتها ، ومنتهيا فيها إلى القول :

"والنتيجة أن مقياس " العلمية " التي تعتمد على " القواعد " يضع قيودا على الإبداع ، في حين أن مقياس " العلمية " التي تعتمد على "القوانين" يبعد النقد عن موضوعه الحقيقي وهو الأدب نفسه ، ومن هنا يظل السؤال مطروحا :

هل يتحتم اعتبار النقد نوعا من الأنواع الأدبية ، وبذلك نزل به إلى أدنى درجة على مقياس " العلمية " ؟<sup>(١٠)</sup>

إن الناقد لا يستنجم إلى النتائج التي تبدو جاهزة ، ومن ثم لا تتوقف الأسئلة لديه ، إذ هي في حالة دائمة من التوالد المفصلي لنتائج من التساؤلات الدالة أيضا .

لقد وضع ناقدنا النقد على محك السؤال وراح يتأمل أسئلته وما تحققت من نتائج لدى القارئ ، باحثا فيما أهمل من قيل السابقين والمعاصرين ، كاشفا عن تعامل النقد مع مقولات تبدو محسومة وهي غير ذلك ، فعندما يطرح مفهوم الذوق يضعنا أمام اكتشاف دال : فعلى الرغم من الكانة الجوهرية لمفهوم الذوق في النقد الأدبي ، فإنه لم يحلل تحليلًا علميًا من قبل النقاد :

" لقد قبلوا- ببساطة- الأفكار الشائعة في علم النفس ، من الحديث عن "الملكات " إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها ، ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة ، ومن ثم فعليهم - لا على غيرهم- أن يبحثوا عن شروطه ويستكشفوا أبعاده ، فيدون هذا البحث لا يكون النقد علما "<sup>(١١)</sup>.

وفي رحلة بحثه عن / في علمية الأدب يتوقف الناقد عند الذوق بوصفه عنصرا يمكن أن يكون الأساس المعتمد لنقد علمي ، وعلاقته بالقيم وخاصة الجمالي منها ، والعوامل المؤثرة في القيمة الجمالية ، العناصر الثلاثة : التذوق- الإدراك- التفسير في تداخلها ، فالتذوق نوع من الإدراك المؤدى للتفسير .

وفي إطار النقد وعلميته ، يطرح الدكتور عياد سؤاله بصورة علمية : كيف نتصور النقد العلمي ؟. حاصرا محاولته لإيجاد هذا النقد العلمي في تحليل عملية الذوق ارتكازا على صفاتها الجوهرية (الشعور بالقيمة ) أو ( اللحظة الجمالية ) ، مستندا على مجموعة من المسلمات تتجلى في :

- ١- أن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان ، ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .
- ٢- يترتب على المبدأ السابق أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعا ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .
- ٣- أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .
- ٤- أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر<sup>(١٢)</sup>.

وعبر هذه المبادئ الأربعة ينطلق الدكتور عياد إلى وضع الأسس التي يقوم عليها منهجه النقدي ، حيث يتجه في الفصل الثالث من " دائرة الإبداع " إلى النظر في دورة العمل الأدبي ، متوقفا عند النقد وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب ، ودورة بيتسون - التي يمثل فيها رحلة العمل الأدبي من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة يعيد فيها القارئ بطريقة عكسية - أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي ، ثم يحلل عملية القراءة بوصفها عملية لم تحظ باهتمام النقاد القدماء ، كما حظيت باهتمام الفرنسي رولان بارت ، وعندما يشير إلى مآزق نصل إليه مع دورة بيتسون يطرح مبدأ غاية في الأهمية : " لا يمكن فهم العمل الأدبي فهما صحيحا بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته الكلية غير قابلة للتحديد أصلا ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها ! " (١١).

ولكنه يضعنا أمام ثلاث طرق للخروج من المآزق ، مشيرًا إلى أنها مملوكة في النقد يأخذ بها النقاد ويعتمدها القراء :

- الطريقة الانطباعية : المعتمدة من معظم القراء .
- طريقة النقد التكنيكي :
- طريقة النقد الخالق .

ومع عرضه لها فإنه يعدها كلها غير مكتملة " وكلها - في نظرنا - ناقصة " ... ، حيث تتخبط جميعها داخل تصور فلسفي واحد لطبيعة الفهم ، على حد قوله (١٢).

فهو يرى أن هذه الطرق تتخذ الموقف الوضعي أو الواقعي ، وهو موقف يعبر عن طريقة "من الواضح أنها نجحت نجاحا باهرا في دائرة العلوم الطبيعية ، ولكننا إذا جئنا إلى دائرة العلوم الإنسانية - ولاسيما علم النقد الأدبي - وجدنا الأمر مختلفا " (١٣).

ولا يختلف الأمر كثيرا في السياق النقدي بين حديث الناقد على المستوى النظري عنه على المستوى التطبيقي ، فعندما يمارس النقد التطبيقي مقاربا النصوص الإبداعية ، لا يتوقف عن إشارة الأسئلة ، فاتحا زوايا الرؤية على ما هو أوسع مجالا من مجرد النظر في النص بما يتضمن من تقنيات فنية أو مقولات فلسفية ، منتجا من المقاربة النقدية للنص صيغة لتفكير من نوع خاص ، يشعروا أنه يؤكد دوما على مقولة سبق النص المبدع للنقد وأن مقولات الناقد مرجعيتها - بالأساس - النص الأدبي .

في مقاربته لرواية " في ظلال الرمان " (١٤) يطرح موضوع الفكر النقدي ، التي يؤكد أنها الاختيار الأنسب للأمة العربية :

" إن الاختيار الأنسب للأمة العربية إذا أرادت أن تحيا حياة صحيحة ، أي أن تخرج من مجرد المحافظة على البقاء ، التي يمكن أن تعني التقوقع والعزلة ، وهي حالة تفضي إلى الموت أيضا .... الاختيار الأنسب للأمة العربية في الظروف التاريخية الراهنة إنما هو أن تتجه عبقرية الصفاة من مثقفيها البديعين نحو الفكر النقدي " (١٥).

مؤكدًا على عنصر الإبداع بوصفه ملكة لا يمكن تجاوزها في سياق صنع المستقبل ، أو خلق الحياة الجادة المثمرة ، وهو إذ يفتح الطريق أمام الأمة العربية لإنجاز مشروع تقدمها - ومن قبله الخروج من مأزقها - يؤكد على أهمية السؤال بوصفه الصيغة المثلى لتجلى الفكر النقدي الذي يتكشف عبر مجموعة من الأفكار المثلة لخطوات متدرجة :

- ١- طرح الأسئلة حول جميع المقولات التي يعد بعضها مسلمات ، ولا يلتفت إلى بعضها الآخر .
- ٢- البحث عن الأجوبة الصحيحة باستخدام جميع طرق البحث التي اهتمت إليها ، أو يمكن أن تهتدى إليها ، العلوم الإنسانية والطبيعية .

٣- العمل في جميع هذه الفروع بصورة متآزره ومتكاملة حتى لا يتشتت مجال الرؤية وتبتعد عن مشكلات الحاضر .

على أن تتوافر مع هذه الخطوات احتياجات لها أهميتها في سبيل تحقيق هذا المشروع ، ويرى أنها تسبق في أهميتها الحاجة للأفراد والأموال :

١- التسليح بالحجاجة والتضحية من قبل القائمين به.

٢- المناخ العام الذي يسمح بحرية التفكير ويوفر وسائل البحث .

فإذا ما علمنا انعدام الفكر النقدي ازدادت الحاجة له ، والأهمية لاستكشافه والعمل على زرعه في تربة الثقافة العربية :

” ولابد من الاعتراف بأن هذا ” الفكر النقدي ” يكاد يكون معدوماً في عالمنا العربي ... ولا يزال إبداعنا الثقافي متجهاً في معظمه نحو الشعر والقصة أو الرواية ”<sup>(١٦)</sup>.

وهذا مما يجعلنا في حاجة للبحث عن الطريق المؤدية للخروج من هذه القضية بنتائج في صالح الثقافة العربية. والناقد يضع يده على بذور يمكن البناء عليها وتنميتها لتحقيق هذه النتائج، أو على الأقل محاولة التوصل لما يمكن أن نبني عليه ، وهو ما يراه كائناً في الرواية العربية ، ويمكن استثماره لتحقيق هذا الغرض، وهو إذ يلتقط هذا الخيط ، يحول كثيراً على الرواية التي بدأت تؤسس طريقاً للفكر النقدي :

” نستطيع القول إن الرواية العربية تحتوى على براعم الفكر النقدي ، وإن اتجاه عدد من الروائيين النتمين للثقافة العربية إلى حقبة ” ما بعد النهاية ” في تاريخ الأندلس يدل على شجاعة في مواجهة الحقائق ”<sup>(١٧)</sup>.

وفي مقاربه النقدية للرواية العربية يؤكد هذا الطرح ، فعندما يتوقف عند رواية ” رجال في الشمس ” لفسان كنفاني يتناولها من زاوية الموقف النقدي ، مستهلاً مقاربه بسؤاله الدال:

” إلى أي حد كان العرب أنفسهم مسئولين عن النكبات التي حلت بهم في فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التي نتحدث عنها ، داعياً الإنسان العربي للتفتيش في أعماقه ، ومراجعة موقفه ”<sup>(١٨)</sup>.

ولا يزال خلال مقاربه يطرح مقولات هذا الموقف ويدلل عليها ، مؤكداً على قيمتها ، ومن ثم أهميتها في سياق الثقافة العربية ، غير أنه لا يطلق الأمر على عمومه ، وإنما يحدد نوعاً له خصوصيته ، يمثل الاتجاه العربي ، ويحدد له صيغة تكون بمثابة الشروط الواجب توافرها ، أو تحقيقها في الفكر النقدي العربي ، كما أنه يهدف من ورائها إلى بيان الرغبة في امتلاك المستقبل ، وألا يقتصر الأمر على التراث أو على التاريخ والحاضر :

” على أن ” الفكر النقدي ” المطلوب من العرب والمسلمين ، لا ينبغي أن يكون مقصوراً على تراثنا وحاضرنا ، بل يجب بالقدر نفسه - أن يكون موجهاً نحو الحضارة الغربية التي تمتلك الحاضر وتعمل على تسويق ما تملكه في العالم كله ”<sup>(١٩)</sup>.

ثانياً : سؤال اللغة

يضع الناقد اللغة في موضع تكون فيه قرينة الإبداع<sup>(٢٠)</sup> والمتابع لما طرحه في هذا الجانب الثرى من إنتاجه ، لا يمكنه أن يتجاوز بسهولة ما يقدمه ناقداً من أسئلة اللغة .

ويمكننا أن نرصد موقفين - من اللغة عند ناقدنا - : موقف يقارب اللغة من الخارج ، والآخر من الداخل.

#### أ - اللغة من الخارج :

يهمم الموقف الأول بالقضايا التي تدور حول اللغة ، وقد أفرد لها ناقدنا القسم الثاني من كتابه " في البدء كانت الكلمة " (١) ، حيث يطرح مجموعة من القضايا ، تكشف عناوينها عن مضمونها :

- المأزق اللغوي .
- التطور اللغوي وقوانينه .
- الفصحى وبناتها .
- الحرب اللغوية الباردة .
- التعريب في الجزائر .
- الحول الفكري .
- اللغة والتراث .
- لغة التكنولوجيا بدون ألم .
- بين المجمع اللغوي وبيت الحكمة .
- لنحذر هؤلاء الباعة .
- المترجمون .
- اللغة الثالثة .
- النحو قديما وحديثا .

وهي قضايا رغم ما يبدو ظاهرا من كونها منفصلة ، يحرص كاتبها على أن يحدد لها الحدود الفاصلة عبر العناوين التي تجعل القارئ يشعر - للوهلة الأولى - أنه أمام قضايا منفصلة خاصة باللغة ولكنها تعالج أمورا تتصل بقدر ما تنفصل وتتداخل بقدر ما تتباعد ، ويستطيع متلقيها أن يعثر بسهولة على الخيوط الدقيقة الرابطة بينها ، والمعالجة لكثير من قضايا الحاضر العربي ، والمقاربة لأسئلة الواقع العربي ، وهو يمر بمنعطفاته ذات التأثير الواضح على مقدرات الإنسان العربي اليوم ، وفي لحظة أدق ما توصف به أنها لحظة حرجة بحق. إن الدكتور شكرى عياد يجعل من العناوين التي يوظف بها هذه القضايا مثيرا للأسئلة من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو يجعلها حلقات ليس بإمكان القارئ العربي أن ينفك منها، فهو لا يفتأ يقاربها ، يتعمق فيها ، يستكشف ذاته ولحظته عبرها. لقد وضع الكاتب الذات العربية أمام مرآتها غير النظيفة وعليه أن يسعى لرؤية نفسه رؤية صحيحة تمكنه من أن يصنع حاضره اعتمادا على سؤال الماضي ، وأن يكاشف ماضيه اعتمادا على سؤال الحاضر ، وأن يطمح لمستقبله اعتمادا على السؤالين معا .

بالطبع لم تكن القضايا المثارة حول اللغة من قبيل طرح ماهو نظرى بغية تحبير المساحات التي تحتلها موضوعات الكتاب ، أو أن تكون على سبيل المشاركة - مجرد المشاركة - فى قضايا الواقع الحاضر وإنما يأتي في مقاربتة هذه القضايا ، متوقفا عند ما هو عملى ، جوهرى ، دال فى سياقه الحضارى ، الذى يراه كاتبنا من أقوى العوامل للحياة الكريمة .

نبدأ مع قضية اللغة بالعنوان الدال - الجامع للكثير من الأسئلة - وهو عنوان القسم الثاني من الكتاب " الصراع اللغوى : نظرة إلى الحاضر والمستقبل " حيث كل لفظة تطرح قضية أو جانباً من قضية لها حضورها فى واقعنا العربى ، وبأخذنا بداية إلى ما أسماه بـ (المأزق اللغوى ) حيث طغيان اللغات الغربية على اللغة العربية ، وحيث حدث ما يسميه الدكتور عياد الفعللة ، قاصداً بها :

" فرنسة البلاد العربية أو نجلزتها أو أمركتها .. وكل هذه الفعللات سائرة - منذ أكثر من نصف قرن - على خير مايسر العدو ويكمد الصديق



.. تفعلت أى تأوربت- الملبس ، وتأوربت البيوت ، وتأوربت  
العادات ، ولم تتأورب معها صناعة ولا زراعة إلا بالقدر الضئيل الذى  
يبقىنا دائما عمالا للأجانب .. وهما نحن أولاء نتأمر بك بهمة لاتعرف  
الكلل . فهل نكون أسعد حظا أو هل نتعلم من أخطائنا السابقة ؟<sup>(٣٧)</sup>.

وعلى الرغم من أن حضارتنا لم تتهدم ولم تتمكن آلة الصناعة الغربية أن تدكها ، وعلى  
الرغم مما أحاط بهذه الحضارة من معوقات أو عوامل هدم وتخريب ، وهجمات تسعى إلى القضاء  
عليها أو تقويضها ، فإنها ظلت قائمة على عمودين راسخين : الدين واللغة ، اتجهت إليهما كل  
ضربات الغرب ، سافرة حيناً أو بالحفر من حولهما لهدمهما حيناً آخر. ولكن هذه الهجمات قد  
اندحرت من الغرب وتحولت مصادرها إلى أبناء اللغة العربية ذاتها حيث شارك جميعنا فى  
انتشار المفردات الغربية وخاصة الإنجليزية والفرنسية ، بوصفهما- كما يرى الكثيرون- لغة  
الاقتصاد ، والعلم ، والثقافة . ، وقد اعتمدنا فى هذا الطرح على مقولات نظرية غربية ، ترى أن  
للتطور اللغوى قوانين لا يداخلها الاختلاف ، فاللغة الأم تنقسم للهجات ، فإذا ما استكملت  
اللهجة مقومات اللغة أخذت مكان اللغة الأم ، وهى مزاعم يرددنا من يدعون العلم ويبطنون  
العداوة لهذه الأمة - على حد تعبير الدكتور عياد - وأنها نظرة أو نظرية أرادت أوروبا تطبيقها على  
الأمة العربية ، ساعية- لأهداف سياسية واستعمارية - إلى تغيير خريطة العالم على شتى  
المستويات والأصعدة : السياسية ، والاجتماعية ، والثقافية ، مما جعلها تنظر للكون من منظور  
التغير ، باحثة فى قوانينه لتحسن استغلالها وتوجيهها ، وهى نظريات ليست مجدية تماما وإنما  
هى نظريات مفترضة يطرحها الناقد بحسه المستنير ، ويرى أن شأنها :

” شأن جميع النظريات التى تلقيناها ولا نزال نلقاها عن الغرب ، ونسلم  
بها تسليم البلهاء ، لا تسليم العلماء . كسور صغيرة من الحقيقة اقتطعها  
القوم لتخدم أغراضهم وهذا لا يظن فيها ولا يفهم ، فعمل الإنسان بطبيعته  
محدود ، إنما الذى ينبغي أن تنظر له القلوب من الكمد والحسرة ، أننا  
نحسب هذه النظريات هى أول العلم وآخره ، ولا نجد فى أنفسنا الشجاعة  
أو الهمة لنواجه واقعنا ونستوضح فكرنا فى العلم النافع ”<sup>(٣٨)</sup>.

وهى شجاعة تتطلب بالطبع- نوعا من القوة ، وخاصة القوة الروحية التى يعول  
عليها ناقدنا كثيرا ، ويرى مدار تميز العرب ومكمن قوتهم :

” أما الإنسان فلا قوته تدوم ، ولا ضعفه ضربة لازب ، لأن قوته وضعفه  
يرجعان أولا إلى الروح ، والروح لا تخضع لقوانين المادة كما يخضع الجماد  
والحيوان ، وهل كان يمكن أن نثبت لهجوم الحضارة الغربية قرابة قرنين  
من الزمان لولا هذه القوة الروحية ؟ ”<sup>(٣٩)</sup>.

ولكن هذه القوة الروحية ليست عنصرا مجردا ، وإنما هى عنصر له مرجعيته التى  
تستند عليه ، وهذه المرجعية هى- اللغة :

” فاللغة هى المستودع الأمين لحياتنا الروحية كلها ، ونحن اليوم نتوه فى هذا المستودع ونكاد  
نشعر فيه بالاختناق ! أليس هذا هو حال أبنائنا مع اللغة العربية ”<sup>(٤٠)</sup>. إن الناقد يجعل  
لل قضية بعدها الحاضر الذى يلقى بظلاله على اللحظة التاريخية التى نعيشها ، طارقا الموضوع من  
زاوية لها أهميتها فى هذا السياق ، وطارحا السؤال الذى يمثل المنعطف الحضارى فى علاقتنا  
باللغة ، و متداخلا مع قضية أخرى لا تقل أهمية عن قضية اللغة ، نعنى قضية التعليم ،  
واعتمادا على الموقف النقدى الذى أشرنا إليه سابقا ؛ يقف الناقد موقف المتسائل ، الطارح لسؤال  
الهوية عبر اللغة ، والواقف ضد خلط الأوراق ، فقد أرجع الكثيرون ضعف اللغة العربية للاستعمار  
” وقد تعودنا أن نعلق كل عيوبنا وأخطائنا فى عنق الاستعمار ... ونسينا أننا ما كنا لنستعمر  
لولا هذه العيوب والأخطاء ، وأن الشكوى من الاستعمار وكيل التهم ليس- سبيل الخلاص منه أو

من آثاره<sup>(٣٧)</sup> فللقضية بالتأكيد وجوه أخرى تشكل المرجعيات الخاصة بها ، وتتوقف عند أسبابها وعوامل ظهورها التي يرجعها إلى عوامل لها دورها تتمثل في قدر من النتائج ، أو المقولات التي تختزل القضية ، ومنها :

- أن ضعف اللغة العربية وتقهقرها على ألسنة أبنائنا وأقلامهم لم تكن مسئولية الاستعمار الذى لم يكن وحده المتحمل لتبعاتها .
- أن تقليل عدد ساعات اللغة الأجنبية وتأخير بدايتها فى معاهد التعليم لم يكن له تأثيره الإيجابى على إتقان اللغة العربية وتعلمها .
- أن القضية لها جوانبها المتعددة ، التى يمكن حصرها فى جانبين أساسيين : الجانب التعليمى ، و الجانب الاجتماعى .
- أن مشكلة الصراع اللغوى قائمة - بدرجات متفاوتة- فى مختلف الأقطار العربية ، ويعرض لمجموعة من الأنماط التى تكشف هذا التفاوت ، مصفا هذه الأقطار التى تتراوح بين :

- أ- أقطار تجاهد فيها اللغة لتكون لغة قومية .
- ب- أقطار تمر اللغة فيها بمرحلة من الجمود كأنما هى فى حالة من الشك أو الخوف مما يجعلها عاجزة عن أن تحتل مواقع جديدة .
- ت- أقطار بدأت اللغة العربية فيها تصاب بحالة من الضمور ، فى مقابل انتعاش اللغات الأجنبية .

ويرى أن النمط الأخير هو الأكثر شيوعا والأشد خطورة ، وأن أخطر ما فيه أنه ليس مدركا وأننا لا نكاد نشعر به ، بل أننا- أحيانا- نرحب به ، ثم يعمد إلى طرح سؤال يمثل- فى الحقيقة- البداية لإثارة الكثير من القضايا التى تتفرع من الموضوع نفسه ، لتصب أخيرا فى مجراه مغذية القضية ، موضحة أبعادها ، كاشفة عن نتائجها التى ليست فى صالح لغتنا العربية :

" إن رائحة الغاز تعلن عن نفسها ، فنفتح النوافذ لننجو من الاختناق :  
ولكن ما رأيك فيموت مختنقا برائحة الورد؟"<sup>(٣٨)</sup>

ويتوقف عند نموذجين يراهما يعبران عن الحرب اللغوية الباردة هذه ، أولهما نموذج من المغرب (الجزائر) فى سعيها للتعريب ، وثانيهما من الشرق. النموذج المصرى حيث تنتشر الأسماء الغريبة : فرنسية وإنجليزية على واجهات المحال ، وهما نموذجان متقابلان على بعد الشقة بينهما؛ فحماسة التعريب عند الجزائريين تقابلها حماسة للتعريب ( اعتماد النموذج الغربى ) لدى المصريين وخاصة فى القاهرة ، حيث تتجلى قضية الازدواج اللغوى فى أقوى حالاتها ، مما يؤدى لما يسميه الدكتور شكرى " الحول الفكرى " حيث يتردد الفرد بين لغتين يفكر فى الشئ الواحد بهما معا .

إن سؤال اللغة بهذا الطرح عند الدكتور عياد لم يكن مهتما باللغة منعزلة عن السياق الحضارى أو الاجتماعى العربى ، ولم يقاربها بوصفها أداة يمكن للبعض أن يستغنى عنها ، طارحا قضايا خارج دائرة اهتمامه ، أو دون منظور وعيه الخاص بمرويته .

ب - اللغة من الداخل :

فى هذا الجانب يقارب الناقد اللغة من داخلها أو هى فى حالة من الفاعلية تتيح لن يتعامل بها أو معها أن يتوقف عند جوانب فنية فى أساسها ، لذا فإنه يربط اللغة بسياقها الإبداعى ، مفردا كتابه : " اللغة والأسلوب " لاستكمال ما بدأه فى كتابيه : " مدخل إلى علم الأسلوب " و" اتجاهات البحث الأسلوبى " ، ساعيا إلى تحقيق هدف ينص عليه فى مقدمة الكتاب :

” وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم، ومن ثم فيسكون علينا أن نحفر عند الجذور ، أى أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين قبل أن نبحث عنها في التراث البلاغى الصرف ، وستكون عيوننا فى الوقت نفسه على حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضا =<sup>(٣٨)</sup> وينطلق لتحقيق هدفه / أهدافه من أساس منطقي ، لاجال لفهم القديم إلا بعيون معاصرة ، كما يستند على حقيقتين جوهريتين أجمع عليهما الباحثون فى اللغة :

أولاهما : أن اللغة تضم من أشكال التعبير ما يزيد على حاجة القائل ، حيث يمكنكك الفهم بأكثر من طريقة ، وأن تخبر أو تأمر أو تنهى أو تعبر عما يعن لك بطرق شتى .

أخرهما : أن اللغة كثيرا ما تعجز عن الوفاء بالمعنى الذى يشعر به القائل .

وهما حقيقتان معروفتان رغم ما يبدو من تناقضهما ولكنه التناقض الذى يفتح المجال لأسئلة من هذا النوع عند وقفنا إزاء اللغة فى جوانبها الفنية الخالصة .

ويبدأ مقارنته للفضية من علم البلاغة إلى علم الأسلوب متكئا على المقولات العربية التى تحدد مفهوم الأسلوب عند القدماء من علماء العرب ، ثم ينتقل إلى الأسلوب فى علاقته باللغة أو الأسلوب بوصفه آلية من آليات عمل اللغة ، وعندما يضع الأسلوب بين علم اللغة وفن الأدب يثير الكثير من الأسئلة الخاصة بعلم اللغة بين المنهجين التاريخى والوصفى ، والاستعمال الأدبى للغة ، واختلاف مدلول الأسلوب بين اللغويين والأدباء . ولا تتوقف الأسئلة إذ يروج الناقد يطرح الكثير منها أو يثير كل ما هو ذو أهمية خاصة فى سياقه ، مستفيدا من الطرح الغربى الذى ينتقيه بوصفه يقارب اللغة فى عمومها ، وحيث مقولاته ترتبط باللغات الحية ذات الطبيعة الإبداعية ، ومستندا على التراث العربى حين يقارب اللغة العربية فى خصوصيتها ، وينتهى إلى نموذج تطبيقي يحل من خلاله قصيدة المتنبى ( الميمية التى يصف فيها الحمى ) مطبقا ما سبق من مقولات أسلوبية تكشف عن الطبيعة الفنية للغة ، وتطرح خصوصية العربية فى سياق التذوق اللغوى ، مؤكدا أن من أهم سمات العربية أنها لغة أسلوب فى المقام الأول .

### وفى النهاية:

يمكن القول إن ذلك كله كان نتيجة طبيعية ، وحتية لهذا المجهود المعبر عن المشروع النقدى الأكثر أهمية الذى أحسن فيه الدكتور شكرى عياد طرح الأسئلة ، و الذى يعلمنا أول ما يعلمنا : أن تطرح سؤالا فى صيغة صحيحة وجادة خير من أن تفكر فى إجابة لسؤال فاسد .

### الهوامش :

- (١) د. عبد الله الغذامى : ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، ص ٨٧-٨٨ .
- (٢) د. شكرى عياد : الرؤيا المقيدة : دراسات فى التفسير الحضارى للأدب . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٣ ٤
- (٣) (٤) \_\_\_\_\_ : دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد ، دار إلياس المصرية ، القاهرة ، ص ١٧ .
- (٥) \_\_\_\_\_ : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ٩٩ .
- (٦) دائرة الإبداع ص ١٣ .
- (٧) نفسه ص ١٨ .
- (٨) نفسه ص ٣٢ .
- (٩) نفسه ص ٣٤ .
- (١٠) نفسه ص ٥١ .
- (١١) نفسه ص ٦٥ .
- (١٢) نفسه ص ٦٦ .
- (١٣) نفسه ص ٦٧ .

- (١٤) رواية طارق على الروائى الباكستانى المقيم فى إنجلترا ، انظر دراسته للرواية ضمن كتاب : القفز على الأشواك ، دار الهلال ، ١٩٩٩ ، ص ١٦٤ وما بعدها .
- (١٥) نفسه ص ١٧١ .
- (١٦) نفسه ص ١٧٢ .
- (١٧) السابق نفسه .
- (١٨) د. شكرى عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٤ .
- (١٩) السابق نفسه .
- (٢٠) انظر : اللغة والإبداع ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- (٢١) د. شكرى عياد : فى البدء كانت الكلمة ، كتاب الهلال ، ١٩٨٧ .
- (٢٢) نفسه ص ٩٨ .
- (٢٣) نفسه ص ١٠٤ .
- (٢٤) نفسه ص ١٢٠ .
- (٢٥) نفسه ص ١٢١ .
- (٢٦) نفسه ص ١١٨ .
- (٢٧) نفسه ص ١٢٣ .
- (٢٨) اللغة والإبداع ، ص ٦ .

## سيرة علمية للدكتور شكرى عياد

الاسم الكامل : عبد الفتاح شكرى محمد عياد  
من مواليد قرية كفر شنوان - مركز شبين الكوم - محافظة المنوفية سنة ١٩٢١ .  
تلقى تعليمه الابتدائي فى مدرسة (المساعى المشكورة) بأشمون حيث كان والده يعمل مدرسا للغة العربية والدين.  
تلقى تعليمه الثانوى فى مدرسة (المساعى المشكورة) الثانوية بشبين الكوم وحصل على شهادة (البكالوريا) سنة ١٩٣٦ .  
حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة (الجامعة المصرية) ثم جامعة فؤاد الأول كما كانت تسمى) سنة ١٩٤٠ وعلى درجة الماجستير سنة ١٩٤٨ والدكتوراه سنة ١٩٥٣ .  
كان موضوع رسالته للماجستير: (وصف يوم الحساب فى القرآن) وقد طبعت سنة ١٩٨٠ .  
كان موضوع رسالته للدكتوراه عن الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر الأرسطى وتأثيرها فى البلاغة العربية، وقد طبعت سنة ١٩٦٧ .  
حصل على دبلوم المعهد العالى للتربية بالقاهرة سنة ١٩٤٢ وعمل مدرسا فى وزارة التربية والتعليم ثم انتقل إلى المجمع اللغوى محررا به سنة ١٩٤٥ وانضم إلى هيئة التدريس فى جامعة القاهرة سنة ١٩٥٤  
- عين أستاذا لكرسى الأدب الحديث فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة سنة ١٩٦٨ وتولى عمادة معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٦٩ وتركها فى العام القالى. وعين وكيلا لكلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٧١ وتركها فى العام نفسه معارا إلى جامعة الخرطوم ثم إلى جامعة الرياض.  
- استقال من منصبه فى جامعة القاهرة ومن عمله فى جامعة الرياض سنة ١٩٧٧ ليتفرغ للكتابة .  
- حصل على جائزة الدولة التقديرية ( ١٩٨٩م). وجائزة التقدم العلمى الكويتية ( ١٩٨٩م). وجائزة الملك فيصل (١٩٩٢م). وجائزة سلطان العويس (١٩٩٨م) .  
من دراساته النقدية:  
- البطل فى الأدب والأساطير (١٩٥٩) - طاغور شاعر الحب والسلام (١٩٦١) - القصة القصيرة فى مصر: دراسة فى تأصيل فن أدبى (١٩٦٨) - موسيقى الشعر العربى (١٩٦٨) - مدخل إلى علم الأسلوب (١٩٨٣) - اتجاهات البحث الأسلوبى (١٩٨٥) - دائرة الإبداع (١٩٨٦) - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (١٩٩٣) ومعظم مقالاته النقدية جمعت فى كتب: تجارب فى الأدب والنقد (١٩٦٨) - الأدب فى عالم متغير (١٩٧١) - الرؤيا المقيدة (١٩٧٨).  
وشارك فى: "موسوعة الثقافة العربية" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) بمقال عن النقد والبلاغة - وفى "مكتبة المستقبلات العربية البديلة" (جامعة الأمم المتحدة) بمقال عنوانه: "ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة".  
وله بحث عن الحضارة العربية فى سلسلة المكتبة الثقافية (هيئة الكتاب).  
وله ست مجموعات قصصية: ميلاد جديد (١٩٥٨) - طريق الجامعة (١٩٦١) - زوجتى الرقيقة الجميلة (١٩٧٧) - رباعيات (١٩٨٤) - حكايات الأقدمين (١٩٨٥) - كهف الأخيار (١٩٨٥)  
وقد جمعت كلها فى مجلد واحد. وله رواية: (الطائر الفردوسى) وسيرة ذاتية: (العيش على الحافة). وله شعر نشر بعضه فى المجلد الأول من مجلة (إبداع) ولم يجمع فى ديوان.  
وترجم: المقامر (رواية)، عن فيودور دوستوفسكى، (١٩٤٥)، اعتراف منتصف الليل (رواية)، عن جورج ديهاى، (١٩٤٨)، دخان (رواية)، عن إيفان ترجنيف، (١٩٥٩)، البيت والعالم (رواية)، عن طاغور، (١٩٦١)، ملاحظات نحو تعريف الثقافة (عن ت.س. إليوت، ١٩٦١)، الكاتب وعالمه (مقالات نقدية، عن تشارلس مورجان، (١٩٦٤).  
وله بالانجليزية:

Reflections & Deflections : A Study of the Arab Mind through its Literary Creations.

بالاشتراك مع نانسي ونرسيون:

وقد نشره قسم العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة المصرية (١٩٨٦).

والقسم الخاص بأدب مصر الإسلامية في المجلد الثاني من كتاب:

**Cambridge History of Arabic literature.**



